

FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti

broj 20/21., jesen 2001.

Glumac i/kao autor

izdavači

Centar za dramsku umjetnost, Deželićev prilaz 26, Zagreb
Akademije dramske umjetnosti, Trg maršala Tita 5, Zagreb

adresa uredništva

CDU-Centar za dramsku umjetnost
Deželićev prilaz 26
10000 Zagreb, Hrvatska
tel. +385 1 4854 821
e-mail: frakcija@zamir.net

urednici ovog broja

Marin Blažević
Lada Čale Feldman

uredništvo

Goran Sergej Prizal (glavni urednik)
Marin Blažević
Tomislav Brlek
Ivana Sajko
Aldo Milohinić
Ivica Buljan
Agata Janjku

lektura

Boris Beck

dizajn

cavarpayer

tisak

IT Graf

objavljivanje Frakcije financijski omogućuju

Gradski ured za kulturu Grada Zagreba, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske,
Institut Otvoreno društvo Hrvatska



GLUMAC I/KAO AUTOR

U ovom broju *Frakcija* piše o aktualnim konceptualizacijama i praksama glume/izvođenja unutar raznoraznih performativnih/dokazivanih konteksta kazališta, performansa, suvremenog plesa, drame i teorije, društva i politike. Budući da smo svjedocima bujanja mnogostrukih upotreba "izvedbe i izvedbenosti" kao "izopćenih" praksi/pojmova koji ocrtaju nepredvidive putanje i izvedbene moći i tonije koja je prati/najavljuje/proizvodi/nađire, zanimali su nas prilozi, kako iz istraživačkih tako i iz umjetničkih perspektiva, koji bi se pozabavili krhkom pozicijom estetike i politike glume/izvođenja kao fenomena smještenih na raskrižju izvedbenih oblika, žanrova, stilova, tehnika, metoda, tradicija, kultura, konteksta, vremena i prostora, umjetnosti i života. Imajući na umu da specifični kunevi pristupa ovoj temi zahtijevaju detaljne analize novih modusa glumačke (samo)(re)prezentacije/refleksije, predložili smo svojim suradnicima i sugovornicima da se u svojim raspravama dotaknu sljedećih ključnih pitanja:

Kako danas izgleda glumački krajolik stalne mijene, osobito u svjetlu uzvrelih diskusija njegovih badačasnih izgleda što traju od početka 20. stoljeća do danas?

Može li odati "glumac kao/i astor" preživjeti dihotomije moderna/postmoderna, dramsko/post-dramsko, logocentrizam/dekonstrukcija, humanizam/posthumanizam?

U kojoj mjeri suvremeni pristupi glumi/izvođenju - bilo da je riječ o raznim metodama i praksama ili teorijskim raspravama i pregledima što smanjuju ili egzaltiraju njezinu ulogu u odnosu na mnoge konkurentne aspekte izvedbe (tekst, scenarij, režija, koreografija, tehnologija, suigra drugih medija) - nastavljaju proizvoditi pojmove o samome (post)ljudskom stanju?

Dok smo bili obuzeti čitanjem i osmišljavanjem dobivenog materijala, umro je Dalibor Foretić. Kao osobi koja je stjecovljivala poglavlje nedavne povijesti hrvatskog kazališta, koja se u svojoj mudrosti, promisljivosti i brizi nije libila promovirati raznolike oblike alternativnih izvedbi u Hrvatskoj, od lokalnih amaterskih predstava, do međunarodno priznatih eksperimenata, koja je znala kako glumce i glumice obasipati hvalom a da se ne rabe islučene fraze, koja je štovala i hrabrila mlade naraštaje kritičara i teatrologa, Daliboru Foretiću dugujemo posebnu zahvalnost, koju nismo znali bolje izraziti do li uvrštenjem engleskog prijevoda jednog od njegovih briljantnih eseja o glumi u ovaj broj, koji u cijelosti posvećujemo tom iznimnom autoru.

Sadržaj

Hans Thies Lehmann <i>Exit the Actors</i>	5
Suzana Marjanić <i>Gluma transformacije, održavanje prirodnosti i počinak metafizike</i>	12
Valentina Valentini <i>Glumci-likovi-tijela</i>	23
Bojana Kunst <i>Opasno povezivanje Tijelo kao autor</i>	32
Marina Gržinić <i>Gržinić i Šnidl: dvostruki postupci - izvođenje i režija u video filmovima</i>	41
Jackie Smart <i>Iskustvo pisanja: fenomenologija, poststrukturalizam i tjelesno kazalište</i>	46
Krassimira Kraschikova <i>Akter kao/i autor kao „aformer“ (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)</i>	53
Razgovor s Emilom Hrvatinom <i>Nesporazum je najmoćnije oružje umjetnosti Razgovarala: Jedit Jež</i>	61
Nina Király <i>Glumac autorskog kazališta: između „glumljenja čitavim sobom“ i „ne-glumljenja“</i>	67
Mirusha Hoesha <i>Transkulturalni glumac u eri globalizacije: utopijski projekt?</i>	75
Jon McKenzie <i>Rupa u mojem svijetu</i>	84
Lada Čale Feldman <i>„Šetaš što je kurva“: glumica i njezina dvojništva između postkomunizma i posthumanizma</i>	88
Alan W. Sikes <i>Ponovno ispisivanje kodova: Ron Athey i tekstualizacija identiteta</i>	107

Susret s Francom Rame	112
Razgovarala: Josette Féral	
Marin Blažević	
REDATELJ vs. GLUMAC	
ili Matula vs. Brezovec	119
Razgovor Katarine Bistriović-Darvaš, Nikoline Prišaš i Anice Tomić	
Glumica/perfermerica/plesačica	132
Razgovor vodile i uredile Ivana Išković i Ana Prolić	
INFO	
Arnd Wesemann	
Urušavaju se Nô-gradevine	147

Exit the Actors

1

Glumac (a time u daljnjem tekstu obuhvaćam i glumicu) odavijek je bio medij, a dok još nisu postojali masmediji u današnjem smislu, vrijedan masmedij, dio odšiljača nazvanog kazalište. Tekst jedne kulture – literarni mitovi i legende, slike iz nacionalne povijesti, oblikovanje temeljnih moralnih i političkih načela, kao i sekobi dramskih noemi, stizali su do većine recipijenata, zato što pismenost nije bila odvojena od glasa, uglavnom kazališnim predstavama, glumcima, a time i glumčevim "tekstovima", njegovim pokretima i nastupima. Tekstovi su u svijest prodirali u obliku slova, staljeni s njegovim glasom u kazališnoj ritmizaciji i širenju prostorom. Badači da teksta jedne kulture pripada i držanje, stil, sposobnost izražaja, glumac je predstavljao uzor i poučan primjer – u 17. stoljeću za retorički acito, a u 18. za javno predstavljanje građanskog pojedinca. Na taj su način *écritures* njegove gestike, mimike, ljepote pokreta te odjeća i scenski govor dali tjelesni izraz koji je pomagao reprodukciji cjelokupnog kulturnog koda.

Glumac je bio medij teksta, dakle duha, a time tradicije i povijesti, pa prema tomu i kulturnog identiteta. On je bio utjelovljenje kulture, ali i agens tog utjelovljenja. Medij se, međutim, često ne cijeni, već se donositelja poruke giljotinira ili ga barem poraka baca u zaborav. Značajna, čak uzvišena uloga u kulturnoj zajednici, nije glumce zaštitila od podcijenjenja: "Schiller – glumca potomstvo neće ovjenčati slavom"; prijatelj – rimski plemić počinio je samoubojstvo zbog toga što se glumačkim nastupom obočastio; ili mrtnje crkvenih otaca i svećenika (od srednjeg vijeka) i moralnih prepovjednika (od vremena građanskog društva). Barishev u *The Antitheatrical Prejudice* daje pogled tih pojava. Glumac je sumnjivac, neuvjerljivi podanik majstorskog teksta. S jedne je strane za Tertulijana već samo igranje uloga dokaz nedostatka vjere – time se pokazuje nezadovoljstvo bogomdanom ulogom i izgledom – no s druge već Platon sluti kako glumac oponašanjem može "ukratiti stvarnost", dakle nekontrolirano se stopiti s drugim identitetima i izrazima osjećaja. Ne samo da je glumac neautentičan, već njegovo djelovanje može upitnim prikazati čak i vrijednost autentičnog i zamijeniti je vrijednošću teško ograničive komunikabilnosti. Čini se da ma na prvom mjestu ne stoji identitet (odgovornost), nego varijabilnost; ne stabilnost, već mutacija; ne čvrsto razgraničavanje, već mimetičko približavanje. On je proizvođač konzekventno lažnog dojma. Iako je medij istine koja u kulturnom tekstu čeka uskrsnuće u glumčevoj igri, ili baš zato, on sam stoji izvan kulturnih istinosnosnih normi. Ima dvostruku za laž. Zauzima govornicu i pozornicu na rubu kulturnog zakona, prokazuje besmisao, neozbiljnost i laž u njemu, pa i zabavljajući karakter samog zakona. Stephen Greenblatt primjećuje, u vezi s kazališnim prikazom društvenih normi i običaja u šekspirijanskom teatru, kako su društvene vrijednosti i norme prizivane i pokazane na pozornici posebno prazne i šuplje samim time što su postale predmetom igranja. U antičko doba već je Solon pri asponu tragedije užasnutu argumentirao kako će kazališno poigravanje s tako ozbiljnim temama sigurno utjecati na društveni moral polisa.

Postoji, međutim, i dragačiji pogled na glumca, kojim se primjećuje njegova društvena funkcija, približavanje perocima, vračevima i svećenicima. Na čovjeka izvođača prelazi nešto od svetosti janaka, demona i bogova prikazanih u ritualu. Ono nelagodno u njegovoj metamorfози u ovom slučaju na drugi način čini njegov identitet upitnim, kada se čini da se stapa s drugim neljudskim ili nadljudskim silama, demonima, životinjama, junacima i bogovima. Zar on ne zauzima sveto mjesto u dvostrukom smislu riječi sacer: izdvojen iz društva i izdignut nad njime kao prikaz boga što nadilazi mjera normalnog, a istovremeno i *homo emulatore*, žrtva i žrtveno janje, *phorokates* što ga društvo izbacuje da bi se održalo i regeneriralo? Do razmišljanja

Tadeusza Kantor i Eimara Schleef održava se sliku glumca kao iznimno odvažnog pojedinca koji se poput Hipokrata usuduje istupiti iz kora i privući pažnju na svoju jedinstvenu sudbinu i patnju, odnosno otvariti svoje biće upravo time što ga kor, društvo i kolektiv izdvajaju.

U obliku radikalnog samorazotkrivanja i žrtvovanja s avangardom se vraća ta slika glumca: kod Artauda, u "golom glumcu" Oroloveskog, pri nekim izvedbama Living Theatrea, a mnogim performansima i kazalištu bliskom performansu. Glumac od smisla riječi *actor* (izvođač predstave) postaje *performer* (onaj koji se predstavlja i pokazuje) te se istovremeno nudi kao žrtva. Taj je impuls sadržan u onim performansima što mnogima na prvi pogled djeluju izopačeno i čija je okosnica ukidanje spolnog identiteta, travestija i homoseksualna moda, virtualno ili stvarno ožlijeđivanje (Burden, Orfan), bol i fizičko preopterećivanje glumaca (Fahre, Schleef). Ne mogu se ovdje baviti problemom je li ideja *performance arta* u ostvarenju nove vrste katarze opravdana; ne mogu razmatrati pitanje svaljivanja krivnje na gledatelja performerom-žrtvom i kakvu ulogu igra izvjesno nadređivanje i zadovoljavanje vlastite žudnje kod performerica. U svakom slučaju glumca se pripisuje dvoznačnu vrijednost, vrijednost posebno pojačanog postojanja. On mora biti "prisutan" u potpunosti. Njegov posao sastoji se u postizanju intenzivnog postojanja. Njegova je prilika sposobnost prenošenja afekata, osjećaja i misli, *meta-pherein*. Može komunicirati poput zaraze - Artaud to odlikava kao *kazalište i kuga*. Budući da je stvarnost djelatna, okružuje ga produbljena, poetizirana i pojačana stvarnost. Stoga ne začuđuje da glumac usprkos dubokoj skepsi i uz nju uživa i udivljenje i obožavanje, npr. u atenskom pelinu, a izvan Europe, primjerice, u Japanu, u visoko cijenjenoj tradiciji glumačkih obitelji. U 19. i 20. stoljeću bogato je plaćena, masovno obožavana i superbogata zvijezda postala identifikacijskom matricom bez premca. U izrazu udivljenja s prijelaza stoljeća, u *moments sacres* još odjekuje dvoznačnost, no ipak se prije svega misli na zvjezdani sjaj. Zvijezda je vidljivi znak i privremeni kraj priče o novovijekom glumcu polusevcu. Nakon nepovjerenja iskazana potaču i autsajderu slijedio je "časniji" glumac praviteljstva, kojeg su Lessing, Ekhof i Iffland smatrali potencijalnim asistentom kulture i odgojateljem, a zatim miljenik publike viktorijanskog zabavljачkog kazališta. Na koncu se pojavila glumačka ličnost Stanislavskog koja je sistematski radila na sebi i neiskrivljenoj istini, a u sklopu kazališne avangarde kod Mejerholjda, Brechta, Petera Breoka i Ariane Mnouchkine postala visokokvalificiranim suradnikom kazališta kao samostalne umjetnosti, neovisnim o stilu.

2

Problemi recepcije glumca i njegova dvoznačna uloga u kulturi prikazani u ovom uvodu sigurno još uvijek utječu na opći stav prema njemu, iako više polusvjesno i podsvjesno nego jasno izraženo. Na osnovi ove male problematike skice razmotrit ćemo savremene tendencije, a tu je važno sljedeće: ni glumac nije više ono što je bio. On je danas više ono što jest. To znači da njegova igra manje ukazuje na ulogu, dramu, prikazivanje preteklog, nego na njegovu vlastitu sadašnjost, za sebe samog, situaciju u kojoj igra i prisutnost njegove publike. Kažimo za volja preglednosti: glumac u osnovi ima dva dara - ili načelne: dar utjelovljenja i dar komunikacije. Utjelovljuje drugo biće i izražava prema drugima, gledaocima, tako što se izražava, stvarajući sfere komunikabilnosti. Jedan od načina opisivivanja suvremenog otklona sljedeća je tvrdnja: za pojam glumca sposobnost utjelovljenja postaje manje važna, čak marginalna, izlazi iz središta. Nasuprot tomu, dar komunikacije, koji, primjerice, dijeli sa zabavljačem, dolazi u središte. Pomicanje pojma glumac od reprezentacije k prezentaciji, od kulture prizivanja u sadašnjost ka kulturi inezasizvirane sadašnjosti, upravo je u tjele. Ovdje ćemo ukazati na neke aspekte tog pomaka s fokusom na odnos riječi teksta prema tijelu.

U svakodnevnicu - dopustite mi simplifikaciju - govorimo mi sami. Izgovaramo vlastiti tekst. Naše tjelesne i govorne geste prikazuju nas, govornika. U glumca, međutim, živi strana riječ, on je medij njemu stranog govora, koji mu dolazi izvana, odnosno iz dubine dragog vremena i nestaje nakon trenutka

imaginarnog sjedinjavanja s njegovim tijelom. On je portparol. Da ta praksa nije toliko akorizirana, kulturno i institucionalno, kao svakodnevno zanimanje, moglo bi se govoriti o povremenoj opsjedatosti. Kako opsjednuti i djeca govore istinu, tako je glumac tamno ogledalo u kojem se prepoznajemo pogođeni njegovom izvedbom: naše ja - konstrukt, dramska fikcija; naše geste - društveno kodirane; naši afekti - podložni manipulaciji; naša naizgled autentična istinska sfera - u mnogome uloga. "Svi igramo u kazalištu".

Od vremena povijesnih avangardi i epskog teatra jedan je rascol postao tvorbenim glumačkoj izvedbi: naivnost prikazane ideje stapanja postala je neprihvatljivom, a činjenica prikazivanja u doba moderne radikalno se odražavala u prikazanoj. Novovjekli postdramatski kazališni idiom ide i dalje.

Daje se poseban naglasak na pokazivanje bolnog raskola između riječi i tijela koje postaje svoje ili strano, ili se prikazuje kao tuđe. Govor nasilao prošire u tijelo i djeluje toliko "diktirano" da se doživljava kao invazija ili čak fizička prisila, ili se čini da jezik stvara prostor jeke u kojem se tijelo nastoji orijentirati pokazujući se kao element sklopa umjesto da vlada prostorem i postavom scene.

Jezik se može manifestirati kao fizički napor urlanja i šaptanja, a mucanje, dialekt, strani jezik, mumljanje i obostrano nadglasavanje mogu prestati biti marginalije što smetaju. Što se ovdje događa?

Umjesto da se (kao u tradicionalnom kazalištu) tekstualni predložak potajno, nenaglašeno i bez teškoća stapa s teksturom tjelesnog, zjapi odmak jezika od fizičkog, a kazalište osjetljivoj recepciji gledatelja prikazuje odnos neprobavljivosti između riječi i tijela. Bez obzira na to odapinja li se riječi neosobno poput teniskih loptica, mačno probijaju kroz govorni organ, guše ili djeluju poput plakata obješenih o glumca, ostavljaju otvoreni prolaz do tijela, možemo reći da ne "sjedaju" kako valja. Čime očitim ostatak kojeg nikačvo poduhovljenje tijela se može pronaći u smislu teksta, a taj ostatak još pokazuje kao temeljni kazališni čin.

Spomenuo sam riječ "mjesto izvedbe". Nekad se smatralo da glumac izvodi riječ, da je on nešto poput trbuha u kojem ona dobiva oblik, materica. Tekst, riječ koja nije njegova, prolazi ga. Ili, drugačije rečeno: riječi daje azil, barem kada se radi o klasičnim tekstovima. Stapa strani implantat s vlastitim tijelom, dahom i govornim aparatom, njegov organski ritam određuje i aspektira to strano tijelo. Glumac izgovara i izbacuje iz sebe tekst, no ostaje uz njega vezan kao da su jedan s drugim slijepljeni. Sada se događa raskol u tom odnosu: prikazuje ga se kao problematičnog, nemogućeg, bolnog i očajnog, čime se manifestira temeljna sumnja u taj model i mogućnost utjelovljenja i utjelovljenja. U svim poznatim postupcima, vidljivim kod Pollescha i Puchera, kod Schlezfa i Caserfa, u novom plesu i performansu, ali i kod Wilsona i Kantora - ukoliko u velikom dijelu savremene scenske prakse - istovremeno s otklonom od utjelovljenja riječi, uloge i smisla, otvara se novo obraćanje gledatelju, naglasak na zajedništva u tom trenutku, a u smislu tog razlikovanja u prvi plan stupa dubi komunikacije.

Prema Jean-Lucu Nancyju ne radi se pri tom pomaka samo o razgraničavanja umjetnosti od neumjetničkog, o granici pri kojoj se u praksi (kazalište, umjetnost) zajedništvo razumijeva kao razgradnja fikcije, već o komunikaciji koja ne dopušta razmjenu između fiksnih identiteta, a pogotovo ne rastapanje identiteta u jednostavnom zajedničkom iskustvu. To je komunikacija jedinki, komunikacija na granici postojanja jedinice i zajednice. Takva komunikacija mora se odvojiti od svih jednostavnih matrica prikazivanja ljudi, "istine" i osjetilnog previda ideje.

3

Zanimljivo je primijetiti da je značaj glumca kao trbuha, izvođača, materije, matrice i materice riječi ono što je idealističkoj filozofiji glumca i kazalište u cjelini oduvijek činilo samajivim. Christoph Menke lucidno je objasnio kako Hegel na primjeru glumca mora nezamislivi obrat svom idealizmu doživjeti kao skandal. U kazalištu se "samo" tjelesno ili posebno (pojedinačni glumac) ne uklanja, ukida i poduhovljuje, ne postaje nitavnim i prozirnim u odnosu prema dahovnom, kako bi to po objektivno-idealističkim postavkama

trebalo biti, već upravo to duhovno, u riječi zatočeni majstor-duh, treba sumnjivog pomoćnika, običnog pojedinačnog kazališnog glumca, da bi se ostvarilo. Za idealizam je kazalište, a posebno gluma, definirano kao perverzija: dah i smisao ovise o tijelu, opće ovisi o posebnom. (Psihoanaliza potkovanu teorijom spolova nesumnjivo bi u ovom Hegelovom obrambenom potezu s lakoćom razotkrila temeljni sukob spolova.) Dah gospodara i majstora prikazuje se u kazalištu kao opis (Aristotel), "vanjski", i osjetljivo - Hegel govori o kazalištu kao vanjskoj "izvedbi dramskog umjetničkog djela". Međutim, toliko odbijanje medija da jednostavno probavi višu duhovnu hranu i njegovo ustrajavanje u odnosu izbacivanja i odbacivanja, pokazujući smisao što ga valja utjeloviti kao strano tijelo, dovodi u opasnost dijalektiku daha. Hegelova nesgoda prema utjelovljivanju bila je opravdana: umjetnički oblik atjelovljivanja otvara vrata afirmaciji "neumjetničke" neposrednosti tijela, posebnog i samo individualnog, idiosinkratskog i pojedinačnog. Zbog toga što je ovaj razdvajajući odnos teksta i pokreta istovremeno uzak, riječi nadiru iz glasovnog organa, u kazalište se susrećemo s temeljnom neolansiranošću teksta. Njegovo mjesto postaje nesigurno, slijevne na trenutak kao riječ odsutnog autora, pa zatim kao glumčeva specifična gesta, pa posovno kruti dramskom situacijom, kazališnom situacijom. Nigdje nema sidrišta.

Ako se glumca smatra medijem, onda se može reći kako u novovjekom shvaćanju kazališta taj medij postaje vlastitom izmnom. Glumac odbija ulogu, osobu u klasičnom značenju je riječi, maska. Znamo da mu to nikada ne može potpuno uspjati. Već sama želja za odbijanjem nije bez maske i premašaja sebe sama. On želi i treba nastupiti "osobno", u svojoj ljudskoj običnosti, razočaravajući pogled koji očekuje simbol i iza njega značenje, figuracija i iza nje smisao, igru i iza nje istinu. Ako pogled sadrži očekivanje da bude uzvraćen, kaže Benjamin, novo kazalište je u tom pogledu ozbiljno i to na štetu estetske figuracije koja se minimalizira i blijedi. Kazališna umjetnost (kao možda i avn umjetnost) pokazuje se kao vlastiti trag, ostatak, da se još jednom poslušimo riječima Jean-Luca Nancyja. Ono što promatramo kod glumca možda je samo jedna inačica općeg umjetničkog razvoja koji ide od tradicionalnog modela osjetljivog privida ideje k nećem drugom što se više opće neće moći shvaćati prema modelu otjelovljenja, već kao praksa trenutnog otvaranja, invencije, "prelaznog", kako kaže Nancy. Jedno područje umjetnosti, staro glumljenje i predstavljanje, postat će dodatkom i marginalijom. Možda smo žrtve tradicionalnog nesporazuma ukoliko govorimo, a činimo to već godinama, o ideji "kazališne umjetnosti" (E. G. Craig): možda će kazalište kao umjetnost nestati? A u onim oblicima koji nas još uvijek podaječaju na kazalište, koji izgledaju kao kazalište (igra, pozornica, usvajanje tuđih tekstova, scenski govor, ulazak i izlazak) već je odavno nastupila praksa lišena estetskog zahtjeva, možda parazitska, ali u svakom slučaju drugačije strukturirana? *Est le actor?*

4

Neumjetničko na i u kazališnoj umjetnosti oduvijek je primjećivano i stalno se vezivalo uz temu glumca. Mišljenje gospode Dase kako bi sve glumce trebalo pokositi kapa prije no što kazalište ponovno može postati umjetnost u tradiciji je takva shvaćanja. Georg Simmel je kritizirao rašireni "nespretni nesporazum kako drama učinjena dostupnom našim osjetilima postaje stvarnom. Kao što stvarno platno s namazom boje nije slikarsko umjetničko djelo, tako ni glumac kao živući stvarnost nije dramska umjetnost. (...) Postojanje na pozornici nema mjesta." Kao kritika potpuno neodgovarajućeg poimanja odnosa drame i kazališta, ova je primjedba osnovana. No upravo konvencionalni način recepcije, upravljan idealizmom, zahtijeva u kazalištu da se ono što se sprjeda realno događa prihvatiti samo kao privid, a pažnja usmjeri na ono "iza", ono što se namjerava prikazano, fiktivni "svijet", značenje riječi i pokreta u tom svijetu te konačno na smisao tog zbijanja.

U osnovi bismo trebali zanemariti kazališno na kazališta za dobrobit prikazanog zbijanja. Budući da se jedno od drugog ne može sasvim lako odvojiti, zbijanje bismo u korist smisla kojeg predstavlja trebali, ako se posve zaboraviti, ono barem gumati u pozadinu kao neumjetničku zanemarivu veličinu. Nije čudno što

se kao odgovor javila potreba da se upravo ovo zaboravljeno podigne do dominantne, čak isključive dimenzije i stvarena prisutnost glumca u postdramatskom kazalištu nanovo vrednuje. Suprotno onom što tvrdi Simmel, na pozornici je ipak riječ o realnom postojanju. Platon i Hegel, u čijoj tradiciji Simmel piše, u ovom su aspektu oltrije zapužali od kasnog idealista, pa su kazalištu (barem) otkrili vrijednost. Zaista se prikaz živim ljudima kategorički razlikuje od prikaza bojom na platnu, recimo kod portretista. U oba slučaja, to nije sporno, ne preslikava se jednostavno stvarnost, već se stvara vlastita stvarnost. Ipak nisu oboje u istovrsnom urođstvu a "fazezmenom stvarnosti", čak ako podjednako "crpe iz zaliba (idealnih) sadržaja svekolikog bitka". Živi glumac unosi osobnu stvarnost u estetsku sferu, a ona onemogućava da se kazališna predstava rastopi u dahovnom značenju. Ta točka pokreće raspravu o intrinzičnom odnosu estetskog i etičkog, o pitanju obodstranog pročišćavanja, koje možda zabranjuje čisto estetska ili etička razmišljanja. Ni estetski ni etički ne može se umanjiti prisutnost glumca/performera. Ona neamitno prožima čitavo značenje oslobođenjem i osmakom od značenja. I pri radikalno estetskom pristupu recepcija ne može apstrahirati realno postojanje i životnost čovjeka (i najstiliziraniji glumac to ostaje) na isti način kao mljača. Za nemogućnost redukcije može se shvatiti i kao etički zahtjev koji probada čitavo estetsko uobličenje i značenje. Za promatranje predstave valdi da drugoga/glumca nikada ne mogu gledati kao samo estetsko sredstvo, već o njemu uvijek moram misliti kao o konačnoj svrsi: estetski procedure, estetska slika, stalno se prekida etičkom implicacijom.

Glumac je smetnja u slici.

5

Ako za kazališnu recepciju možemo utvrditi da se realno-pragmatična dimenzija realnih glumaca zapravo stalno užuljava u proces poduhlovljenja estetskog, prizvuk u smisao, realna osoba u prikazani lik lid, tada se u kazalištu ne bi mogla utvrditi katarza, već prije nearistotelevska pojava onečiječenja. Novi "glumac" uglavnom se pokazuje kao tijelo prije, pokraj ili ispod značenja, govoro u anatomsom smislu: Einar Schloef, Raffaello Sanzio, Jan Fabe, Michael Laub, Meg Stuart. Za razliku od utjelovljenja nazovimo to potjelješćivanjem, pri čemu na razini utjelovljenja valja brisati gotovo cjelokupnu djelatnost i proizvodnju sve do čistog bivanja, do ne-glume u Kirbyjevu smislu. Iako Simmel ima potpuno pravo da se umjetnički naper kazališnog glumca ima razumjeti kao "sam sebi ciljem", da glumac u smisla ostvarenja stvarnog dramskog umjetničkog djela nije samo "most" do njega, odnosno daljnjeg cilja, da je njegov izraz kao "utjelovljenje" potpuno nedovoljno definiran, ipak se postavlja pitanje kako odrediti drugu stranu, onu što je otejelješćivanje nosi i koja se tentativno opisuje kao čarolija komunikacije. Primjećujemo kako ovaj postupak teško možemo naznačiti u tradicionalnom smislu uobličenja, kao forme i oblikovanje dostupne vanjskom dohira. Čini se da je on potpuno izvan dosega umjetničke proizvodnje, što kritika dovoljno često primjećuje. Zaista izgleda da je riječ o tomu da se opisano fokusiranje na tijelo paradoksalno istovremeno može čitati kao redukcija oblika, oblikovanje, forme, kao odzračanje bitnih signifikantata, tijela nositelja značenja ili krepusa signifikantata. Usredotočenje na tijelo i nadilaženje tijela izgleda da se ne mogu razlikovati. Da bi se to objasnio, dozvolite mi još jednu povijesnu skicu.

Povijest glumca u Europi pokazuje specifičnu dinamiku koja bi mogla razvijati sadašnje nastajanje tradicionalnog shvaćanja kazališta u korist događanja, performansu, instalacije, intermedijalnih i interaktivnih postava. Taj razvoj mogao bi se - naravno uz mnoge isprike zbog nejelovitosti - ukratko skicirati ovako.

Antičko doba poznaje umjetnost maske. Glumac je maskiran. On je kao pojedinac irelevantan, on je skup posebnih sposobnosti koje mu omogućavaju predstavljanje miske perzonae. Te sposobnosti ne obuhvaćaju vještinu glumačkog prikaza, pa čak ni individualno tijelo. Može se pokazati da se pojedinačno tijelo shvaća kao uspješno tijelo junaka koje zahvaća bijes bogova.

U naše doba, npr. u baroknom i klasicističkom kazalištu, glumac se predstavlja kao neka vrsta pokretnog automata, kao *peinture parlante*, pri čemu je njegovo tijelo stroj što nadzire vanjske znakove efekata

i sistematski ih proizvodi. Time se uklapa u geometrijski raster klasičnog mišljenja kako ga opisuje Foucault. I dok je tijelo junaka u klasičnoj tragediji bilo globalni znak za gospodarenje mitiskom smrtnom, za patnje što ih je besmrtno nametalo, u novovjekom klasičnom kazalištu postalo je nekom vrstom pisače površine, slobodni za načrtavanje i zašarane geste afekata kojima se raspolaže kao repertoarom. Ni ovdje se individualiziranom tijelu ne pripisuje vrijednosti - riječ je o predstavljanju utvrđenog čitljivog koda. U raspravama o glumi, kao što je ona poznata Franciscu Longa, tijelo glumca shvaćeno je kao mehanizam za elegantnu i kontroliranu uporabu. Lang doslovno počinje s tabanima, pa prelazi na noge i koljena, zatim na kukove, trup, ruku, lakat itd. - za naše pojmove groteskno rastavljanje glumčeva tijela. Pokreti bi trebali ukazati na afekte još i prije riječi, jer prijenos od afekta do uda ide direktnije, a time i brže, nego od afekta do riječi. U radionici afekata (*in affectuum officina*) mora se, kao kod čemehala, prvo pritisnuti tipka da bi udarena struna dala ton. Tijelo je mehanički instrument.

Gradansko kazalište 18. stoljeća poduzelo je epohalne pomake i promijenilo značenja. Kodirani karakter afektivnih gesta nije nestao, ali dok je barokno tijelo mjesto organiziranja znakova, sada tijelo, iako je još uvijek nositelj znaka, postaje unutarnjom međuvisnošću znakova. Geste više nisu jednostavno čitljivi pojedinačni afekti, već svojom skrivenom povezanošću dobivaju vrijednost "izraza" unutarnjeg koje ne može uzeti vidljivi oblik, već u sebi (daka, karakter itd.) utemeljuje pojedine vidljive znakove. Tako pojedine geste prvi puta dolaze u međuvisnost i slijed prijelaza koji ukazuje na nevidljivu "dubinu", svekoliki *habitus* što ga lik u sebi nosi, "karakter". On se ne rasplinjuje u signale što ih okolina traži i dobiva, već zrači bogatstvom i sjajem iznutra. Tako opada značenje vidljivog, čitljivog tijela, koje odlaže znakove. Postaje mjestom čiske koja ponuđa maštu i sposobnost shvaćanja gledatelja da se identifikira s bezvjelesnom unutarnjom sferom. To unatrag pokazuje čak i prijelaz od apersonalnog afekta pothodne retorike do individualnog osjećaja. Tijelo bi glumca trebalo, ako je moguće, svakom svojom niti postati nositeljem značenja, na značenje na koje se ukazuje unutrašnji je osjećaj, duša kao princip jedinstva (Lessing, Engel).

Opisani razvoj pokazuje kako se odvija prođuhovljenje i posmatrenje glume. Sve je manji značaj samog tijela, vanjske pojavnosti kao objekta percepcije: afekti struša i sažaljenja na antičkoj pozornici bili su namijenjeni bući zamišljenom kao fizičko tijelo, utisnuti u njegov fizik. Ono je bilo smrtno i zmiruće, ubijeno, fizički je doživljavalo smrt, patnju i suosjećanje. Klasična epoha pokazala je vanjština tijela, ali više s namjerom očitavanja popisa gesti. Emocionalizam 18. stoljeća se uzima više znakove glumačkog tijela za manifestaciju njegove fizičke ranjivosti kao takve, sve manje i kao kvazitekst registra afekata, ali zato tim više kao mjesto spontanog davanja znakova i tragova nekog pretpostavljenog duševnog stanja. Sada je riječ samo o nutrimi. Vanjština postaje prozirnim omotačem unutarnje tme.

Neću pratiti karijeru ovog modela kroz romantiku i građansko obiteljsko kazalište 19. stoljeća, već bih samo želio naznačiti novovjeku udubljuvanje i bavljenje mišljenja glumcem, kao što je to kod Stanislavskog, a koje se može ilitati iz naslova poput *Rad glumca na sebi i ključne riječi postelje*. Ovdje se nutrina još jednom prođubuje. Vanjština - pojedinačna gesta, a sada i tekstualna riječ - još više gube na značenju u korist, s pravom ili nepravom takvim smatranog, "dublje" podteksta nutrine. Nju se, međim, ni u kojem slučaju više ne smatra dostatno prikazivom, ukoliko se nerazdvojivo ne stoji s nutrinom pojedinog glumca. Glumac više ne mora apotrebjavati samo vanjski kod, stvarati fikciju lika unutarnjom smislom povezanošću gesta. On mora, štoviše, ponuditi vlastita nutrina da bi predstavljenom lika dao usjetljivu egzistenciju. Neću se ovdje upuštati u istovremeni protapokret k apetrakciji, maski, oduđenju i depolitologizaciji, kako ga nalazimo u povijesnoj avangardi. Slijedom zacrtanu liniju do početaka radikalizma kod Jerzyja Grotowskog i performans-pokreta. Kod njih se, naime, unutrašnjost spiralno dalje udubljuje sama u sebe. Za Grotowskog naša su osjećaji i odnos prema tijelu temeljno boleno i otuđeno. Potrebno je nutrina prvo otlohotiti roptva što joj ga nameće vanjski disciplinski civilizacijski repertor, dako dosko radikalno

Gluma transformacije, održavanje prirodnosti i politika metafizike

Razgovor povodom predstave *Njihanje* - u potrazi za zmogljavijem u izvedbi D. B. Indoša - *House of Extreme Music Theatre* (D. B. Indoš, Vili Matula, Irma Omerzo uz glazbeni potporu Srđana Sachera i Roya Ashisa); premijera 8. veljače 2001., ZeKaeM

Njibač (D. B. Indoš): "Ja ti mogu Boga pokazati. Imam ga tu. Sam ga doneset. Ta ti je. (...) *[Njibač pokazuje kutiju za cipele u kojoj se nalazi crveni prijeruk.]* Ali to je metvi Bog. To je ležina Božja. (...) Ja to stvarno tako mislim. Ja mislim da je Bog umro nakon Velikog Praska, Big Banga. I mi se hranimo njegovom ležinom. (...) Ja ću ga sad spremiti natrag."

Subnormalni embrio-položaj

Tragom simboličke postavke da se blizanci najjednostavnija i najpogodnija forma prikaza predodžbe o svijetu koja se temelji na ravnoteži opozicija (dihotomija, dualizma), *Njihanje* se upisuje u (blizanački) mišao o blizancima od kojih je jedan (D. B. Indoš) posvećen estetskom *njihanju* (*nestabilnosti*), a drugi je genetski određen zdravim sklopom, vertikalom kičme, predočujući dvije strane (ljudske) prirode - *ego* (Razum) i *alter ego/trans-ego* (transcendentalno iskustvo). Riječ je o blizancima koji predočuju savnoteženo dvojstvo, pri čemu blizanac koji se upisuje u vladajuću matrixu zdravoga sklopa (Vili Matula) otvara emocionalnu *finis* situaciju u kojoj nastoji drugoga blizanca koji je posvećen transcendentalnom simptomu avući u cjelina života. Dualizam (simbolički sehtip blizanaca u *neprijarateljstvu*) je prevladan i ostvarenio je jedinstvo dvjosti, ostvarivanje suosjećanja, otvaranje predstave osjeđajnosti za tijelo dalevne parije.

Kazališna/izvedbena teorija, naravno, blizanački mišao *mošao* će protegnuti na izštavanje opozicije između *predzave* i *izvedbe*, *glumca* (Vili Matula) i *izvođača* (D. B. Indoš). Primjerice, u jednoj scenskoj *pričy* Njibač direktno poziva Vilija na demonstraciju glumačkoga iskustva: „A kak bi to izgledalo, ti, ti si glumac, Vili, daj ti pokaži malo.“ Riječ je o sceni-priči *Kamen* u kojoj Njibač s pozivom na komunikaciju ulazi u *topla provokacija/uvređivanje*, ili posladiamo se određenjem Davida Coopera - *šuš* diskurs, kako će progutati kamen, s daljnjom namakom kako je riječ *sawo* o njegovoj šali.

Okvimi početak predstave (ili kako je izvedbeni trio zavodljivo-irenijski imesuje *privedbe*) odredes je pojavom embrio-izvođača/glumca/plesačice: D. B. Indoš kao embrio-deformer,¹ Vili(m) Matula kao embrio-glumac, Irma Omerzo kao embrio-plesačica, koji će u okrilju četvite izvedbene umjetnosti (glazbe u

¹U izvedbi estetskih pokreta i tijela koje je posvećen simptomu dalevno patnje/transcendentalnoga iskustva D. B. Indoš crodi tijelo na negativniju stranu *subnormalnoga* tijela. Od glavnih vrsta deformacija - *nestojanja*, *sviranja*, *“Mađenja”*, *žvrtanja*, *savijanja* - u scenskom lipso tekste svoga tijela kao dominirajuće tjelesne deformacije koristi *zavrtanje* prija, *ruklo*, *anglo*, *performer* kao *deformer*. Deformacijsko tijelo je tijelo estetskih pokreta (jedvoznih od stvarnosti), pokreta koji se-radija Tijelo u njegov početak. Usp. Suzana Marjančić: "Deformacijsko/oprakcije tijela D. B. Indoša". *Praksis* 13/14, 2000., str. 10-17.

izvedbi Srdana Sachera i Roya Ashisa) scenskim kretanjem njihovja – tragati za situacijama u kojima će se transcendentalni simptom svjetli ostvarivati bez zavoja. Embrio-položaj povratka u intrauterino stanje najbliži je položaju "subnormalnosti", pri čemu Ronald D. Laing upućuje kako je vidao osobe u obloženim prostorijama skvrčene na podu, nage, ščućurene od straha pred sredstvima za podražavanje, te kako je usporedba s fetosom u uterusu zajedno s pupčanom vrpcom i placantom (u simboličko značenje placente mogu se upisati *fajdelike* strunjače na kojima se nalaze embrion-izvođači *Njihanja*), toliko "neodoljiva da se vraćanje na intrauterino koristi kao praktički opisni izraz za prikazivanje ovog obrasa".² Pritom Indoš i Vili spojeni su jednom pupčanom vrpcom; *glavice* i *izvešća* posjeduju jedno izvorište, razum i transcendentalno iskustvo nalaze se uzglobljeni u jedno.³ Peva od pupčane vrpce (izolacijske cijevi) oslobađa se Irma (ženinino plesno tijelo) koja preuzima ulogu *majke* i *sestre* rođenih blizanaca.

I dok okvirni početak predstave čini rađanje i oslobađanje od pupčanih vrpca, završni okvir određen je Indoševim šamanističkim bajanjem gdje se pojavljuje u ulogi *bajalice* kao medijator između stanja transcendentalnoga iskustva/subnormalnosti i stanja duševne integracije kojim istjeruje tehnike psihijatrijske represije i društvenog nadzora i kazne. Završno bajanje ostvaruje ulaz u trans-javstveno iskustvo; približava se dezintegriranom iskustvu *svih* anonimnih heroja ili autajdera duševne putnje koji obitavaju u svjetovima izvan granica omeđenih, upakiranih ja-iskustvom.

Kao što navodi Victor Turner da se nije potrebno zadržavati na etimološkoj poveznici između leksema *kozmetike* i *kozmosa*, pri čemu upućuje na primjer *Kutjisman* glumca koji se aplikacijama kozmetike transformira u kozmičko biće,⁴ Damir Bartol Indoš *subnormalna kozmetika* oblikuje donjim rubljem kojim priziva kozmos transcendentalnoga simptoma. Zanimljivo je što *kozmos* trans-ega *Njihanjeva* manifestno po prvi puta proklamira u scenskoj stvarnosti, pozivajući se pritom na *The Turning Point* Friderika Capea. Njhaž: "Za razliku od tradicionalne psihijatrije, transcendentalni simptom se u antipsihijatriji smije realizirati i ostvariti, dok se u tradicionalnoj - sprečava i brani. To, to nave tak mislio reći pesmeto."

Blizanačka diadrama

S obzirom da je Indoš najavio *Rocking-Njihanje kao predstava s Vilijem o blizancima "koji su morali raditi rocking jer se koliko ga ne bi radili, morali bi plakati", kako je izvaren ženin ulazak u blizanačko-izvedbeni duo?*⁵ Prilom *Nataše Govedić* a kritici predstave detekirala je kako je Irma najmanje aktivan član izvedbenog ansambla i zajedno "simptom praznog mjesta ili povlačenja važnosti svojinske uloge amater patrijarhalne obiteljske matrice".⁶

Irma: Možda je Vili incirao potrebu za još jednom osobom u cijeloj priči. Koji je početak priče?

Vili: Priča je išla tako da sam se na početku našao s Indošem i Srdanom. Počeli smo raditi i odjednom smo došli u potpuno slijepu ulicu, i prvi koji je rekao da osluda ne možemo izaći bez žene (*majke*) bio je Srdan.

²Laing, Ronald D. 1986 (1982). *Glav izdavač*. Zagreb: GZH, str. 305.

³Pored prvotne verzije *Njihanje/Rocking* (1987), scena rezanja pupčane vrpce velikim ritmičkim skokovima pojavljuje se u *Kutjisman* predstavi *Indoš-Indoš* (1994) i u *performansu Lektura* (1995). Up. "Definiranje/apsorpcije tijela D. B. Indoša". *Publije* 17/18, 2000., str. 10-17.

⁴Turner, Victor. 1985. *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Edith L. B. Turner, Editor. Tucson: The University of Arizona Press, str. 241.

⁵Up. "Legalizacija Indoš kroz umjetnost" (Govedić: Damir Bartol Indoš). *Zavje* 23, 20. siječnja 2000., str. 33.

⁶Nataša Govedić: "Uključivanje u grupu dvije prisapnice". *Zavje* 50, 1. ožujka 2001., str. 35.

koji je bio jedan od glavnih katalizatora koji nas je poticao na zajednički rad, ali istovremeno je tvrdio da je to nezanimljivo, da je to dosadna folijacija (*smijeh*), tamo treba ženska... Ispuo je da smo i Indoš i ja, prije *Njihanja*, razgovarali s Irmom o mogućem radu. Irma je bila pristojna; i kad je većšla, nije znala kak bi pobjegla. (*smijeh*)

Irma: Činjenica jest da mi je bilo ušlo na teško naći mjesto s obzirom da nemam čvrste uloge; a s druge strane činilo mi se ako ću se baviti isključivo plesom, da ću pokrete svesti na dekor, a što nikako nisam željela. Uglavnom je vladao princip - *znaš se. Evo, dok vi pričate, ja se smišljam.* (*smijeh*) Takav način rada bio mi je izazov i zbog toga nisam htjela odustati. Teklo je bilo pronaći pokret koji neće imati samo funkciju aktrisa, već pokret koji će uzeti novu dimenziju, koji će uzdići Indoševu priču na dimenziju pokreta, filtriranje autističkih pokreta kroz scenski pokret.

Indoš: Neprestano smo uočavali problem našega dua. Osjećali smo trajnu potrebu da Irma uvažimo na jednak način, i tek sada, u obnovljenoj verziji koju smo izveli na Eurokazu, Irma je ušla u potpunosti i nisi jedan dio predstave; od autajdera postala je nositeljica predstave. Dosta je bilo suranjičenja i rezerviranja, silnog provjetavanja u okviru njezine uloge, izvedbe; to je bio njezin problem. Ponada joj je bila dana, i jedino je ona zadužna, odgovorna za prvotno autajderstvo. Njezino silno provjetavanje bilo je vrlo konstruktivno i kreativno sve do posljednjih dana prije premijere. Tada je njoj samoj vlastita sumnjičavost postala opterećenje i toga se nije uspjela osloboditi na prve dvije izvedbe. Ovo je prostor pun slobode i prostor za osvajanje slobode, ali i vrlo stroj i ograničavajući u tome koju vrstu slobode i na koji način treba tu slobodu osvojiti. Putovala je kroz ulogu dječaka - autajdera duševne pamje, najčešće toga dječaka, sestre, mene; u ulogu mene ulazi kada odgovara na moja pitanja jer koristi iste misli kakvih senzibiliteta i refleksivnih mogućnosti. Odglumili smo pedesetak stvarnih likova, i pritom smo pokazali i politike njihovih doživljaja. Prepoznavanje zagonetnog naslova *Laingove knjige Politika doživljaja* (*The Politics of Experience*) omogućio mi je upravo rad na *Njihanju*. Shvatio sam da prikazujemo politike doživljaja koje su inspirirane i temelje se na doživljaju djeteta, sada mladića koji se nalazi u inferiornoj, autajderskoj poziciji zbog psihičkog, mentalnog sklopa koji je *realizirao*. Pokazujemo kako ljudi s kojima dolazi u dodir politički odgovaraju na njegovu budnju za komunikacijom. To su sve politički odgovori - odgovori superiornosti, manipulacije s *kenozepirnom* osobom, rasizma, fuizma, diskriminacije religiozne osjećajnosti, naravno, uz odgovore afirmacije ekumenskih i humanističkih ideja. A kao najčešća reakcija pokazuje se *ignoriranje*, potiskivanje njihova iz vidokruga svijesti. Te politike doživljaja predstavljamo kroz istinite likove, i riječ je o istinskim političkim reakcijama koje se još uvijek događaju. I ta predstava omogućila mi je korekciju vlastitoga mišljenja o tome da politika ne može biti nužnog za umjetničko djelovanje. Kada sam to rekao, tako sam tada i vjerovao; ali ipak - vidio sam da uvijek nužno kolikogod se ostvaruje ulaz u metafiziku, zadnje pitanje ipak se otvara i kao političko pitanje? *Njihanje* me podsjetilo na Foissov *Cabaret* gdje glavni lik kroz nastup na pozornici kabaretskog programa provocira pojavu nacionalosocijalizma na stvarnoj političkoj pozornici. Kroz priču u *Njihanju* provociramo jednu našu blisku prošlost koja je imala nacionalrasijski podigre, a upravo je riječ o posljednjih deset godina kada sam bio aktivan u komunikaciji i razmjenjivanju misli s Njibačem, mogom *azova*, anonimnoga heroja ili autajdera koji je posvećen antizmu, a za kojega sam uvjeren da je riječ o RADOSTI u izveduju PATNJE. I on je pokazivao te sadržaje, ali na sreću nije imao samo te destruktivne sadržaje; prije svega nastojao je osvrnuti sadržaj potrebe za komunikacijom. I tu je vidljivo kako je moguće manipulirati sa psihičkim, mentalno

¹² D. B. Indoš automatsizira *utisak* o neujetnosti koja ostvaruje kontemplaciju sa centrom za Boga: "... Prakticiranje, u ovom slučaju umjetnička praksa, podnosi ištiti *razreš*. Uložiti neujetnost ne bi smjelo biti *zabrava* ili politička *unajenost*." Usp. "Kugla u ravnini" (Razgovor s D. B. Indošem), *Zvez* 15, 1. listopada 1999., str. 35.

nestabilnom osobom, u socijalnom smislu - nedovoljno vještom osobom, s obzirom da je njegov mentalni status vrlo blizak statusu djeteta; što podrazumijeva i odgojnu matricu kojom se može (svako) dijete učiti mirniji i zlu. I ta predstava ostvarena je i kao pobuna protiv negativnog, kvaziedukativnog ili kvazipedagoškog procesa. Sve to nadalje pokazuje kako se može utjecati na malo više oblike socijalne inteligencije, na ljude sa zdravim sklepom, kojima se daje informacije mržnje kako bi ih se privuklo na destruktivne oblike radnje. I tu se nalazi vrijednost priča u *Njihanju*, a riječ je o četiri priče: jedna pokazuje manipulaciju s hendikepiranom osobom, druga - čudo nad životom koje izražava retardirana osoba, treća - agresiju nad postojanjem retardirane osobe, pokretu njihanja od strane neprijatelja njihanja, i četvrta priča razotkriva vrstu manipulacije koja se odnosi na vjeroispovijest, religiozni osjećaj gdje njihao dobiva informacija da treba poštivati i komunicirati samo s osobama iste vjeroispovijesti. Sve te priče zaustavljamo i izvodimo ih realno kako sam ih vidio, u intenzitetu i ekspresijom stvarnih situacija, nakon čega ih komentiramo. Jedan dio priče nosi i recept za kolače *Outward Crumblies* koji dobivaju svi gledatelji uz čaj majčine dalice na kraju predstave. Samo ime tog čaja, njegov opis i funkcija potiču smirenje i duševni mir.⁹

Iskrok iz tvrde frakcije

Jesu li i kod sebe kao inicijatora Njihanja postojale sumnje s obzirom da ovom predstavom direktno progovaraš o anoničnosti heroja duševne "putanje" koji te inspirirao pokretom njihanja i s obzirom da Njihanjem ostvaruješ odmak od Kugline tvrde frakcije prema transparentnom kazalištu?

Indoši: Sumnja se neprestano pojavljivala. Nikada nisam radio da svoju temu ne bih zaskočio. Njihanje se pojavilo kao tema za koju sam imao osjećaj da je nisam zaslažio zato što sam malo sudjelovao u životu onoga koji me inspirirao za takve misli. S druge strane postoji varljiva utjeha na da nisam bio ni u mogućnosti ostvariti veću suradnju u njegovoj samoti, osim što sam se mogao odazvati ljubaznim pozivima na komunikaciju i na pomoć u nekim kritičnim situacijama proteklih osamsto godina. Kako sam prihvatio stanicu na putu od kuće prema gradu ili obnuto, kao da sam utoliko zaslužio bavljenje njegovim životom, jer rijetki su oni koji su prihvaćali stanicu njihanja, a prihvaćali su je uglavnom jezikom poruge, mržnje ili gestama izljudjavanja vlastite dominacije. Njihao taj pokret izvodi na 20 m visine na balkonu bez ograde, i to tako da mu se pri svakom pokretu njihanja dvije trećine tijela nalazi iznad provalije. Jedino što je strašno u cijeloj izvedbi njegova njihanja jest užas da ću možda čuti njegov pad. Uvjerio sam se da se u njegova pokretu radi o radosti, a ne o putanju i boli.

Njihanje je moj velik iskrok iz radikalne, tvrde avangarde; ovdje sam najviše socijalan i tu najviše ostvarujem izmjenu reakcija s gledateljima. To je za mene bio rizičan nastup izlet. Vjerujem da ću na temelju toga iskustva ujediniti radikalnu, tvrdu avangardu sa socijalnim, toplije pristupom u sljedećem projektu *Školski autobus ili Razgovori s djecom*. Iz navedenih razloga rad na *Njihanju* kao što je ostvaren, nazivam *avanskom*, jer osjećam sve veću potrebu za povlačenjem u svoj radni prostor garaže Tvornice Jedinstvo, gdje ću raditi između dvije vožnje autobusa, s obzirom da radim kao dobrovoljni pratilac školskog autobusa Waldorfske škole. Razmišljao sam o tome da li je moguće da se ponovno ostvari blago takve prirode koje bi mi omogućilo

⁹ U *Njihanju* ponovno je tematik poklonac/zaklon (publiki) na sceni izbjegnut pozivom na kolače (za koje su recepti u izvornima predstave ostavili moment), a u obliku i ispiski pripadnici *Ware Krishna* slijebci i čaj od majčine dalice. Kako upućuje - kraj svojih performansi/predstava D. B. Indoš označava nametanjem kablova, demontiranjem scene, preuzimanjem uloge scenokoga naučaka, čine se polako vraća iz svijeta čorčije. "Te polove radim sam i time doprinosim povećanju svoga rada." (isp. bilješka 5)

surađnju s takvim ljudima s kojima sam bio duhovno i duševno zaokupljen u radu na *Njihanju*, jer to bi trebalo biti ponovno jedno veliko čudo da se ponovno otvori susret dobrih cenzikskih duša.

Münchhausenov i autistički stolac

Zašto si za *Njihanje* odabrao (baš) *Vilja* s obzirom da je u prvoj verziji *Njihanja/Rocking* (1987) uloga dječaka - *Njihanja porijetena djevojčici Lenki Gudac*, a treća uloga pripada svojoj supruzi *Dubravki Šikić*, pri čemu je njezina uloga rascijepljena na dvije funkcije: u funkciji izvedbe (*kao Dubravka Šikić*) pojavljuje se s *karnevalskim* i *plastnim* koracima, prizivajući univerzalnu situaciju kojom podržava *emocionalno fino stanje*, i nakratko u funkciji glume *preuzima Nik* (*buke* toga dječaka) *koje dolazi* *lučkanjem* *pedagoško-korektivnim* *ribama*, *člupajući* u skrivita mjesta (*osjećaj* *strama*) *nositelja* *transcendentalnoga* *sniptroma*.⁹

Indo: Jesmo li ikada pričali o tome? Početak suradnje bio je potpuno izvanvremenski. Vilijevu predstavu *Münchhausen* pogledao sam na putu iz Romana Šušakovića koji me uputio na mogućnost suradnje s Vilijem. Međutim, tijekom cijele predstave nisam mogao pronaći razlog za zajednički rad, i tek na kraju kada je Vili izveo dodatak sa *stolcem*, riječ je o sceni s *Vakov*, o dodatku koji samo ponekad izvodi, znao sam - *to je to*. Osobito mi se priča s *Vakov* strašno sviđala, jer *Vak* je moja životinja;¹⁰ i još ju je povezao sa stolcem. (*smijeh*) Prepoznao sam toliku snagu toga rada: *čovjek-stolac* u *Münchhausenovu* *stolcu*. Tako je u zadnjim sekundama došlo do suradnje koja se pretvorila u *Njihanje*. (*smijeh*) Nastala je improvizacija, performans-happening, koji smo izveli u *Tvorci*, pri čemu je Vili izveo scenu s *Vakov*, a ja sam kombinirao toliku *čovjek-stolac* s njegovim *stolcem* iz *Münchhausena*. Naime, riječ je o akciji koja je nastojala pomoći *Waldorfskoj* *školi* - u koju ide i moje dijete - kada je bila najjače ugrožena, kada su joj bile ukinute sve dotacije, i tako sam pokrenuo političko-kulturnu akciju koja je trebala uputiti apel državnim institucijama, osobito Ministarstvu prosvjete.

Vili: Još prije Akademije, imao sam priliku gledati *Kugu* kada su bili u najjačoj aktivnosti. Bio sam opsjednut *Kuglom*, a pogotovo sam *Indola*, koji je bio potpuno nedokučiv, azeo za asolutnoga idola. *Kuga* je meni osobno bilo najjače kazalište koje sam imao prilike gledati na ovim prostorima. Bila je to posvećena zajednica opsjednuta *Artaudom* u koju se nije moglo ući. Međutim, jedan dio članova u međuvremenu je otišao na heroine, što je i bio jedan od ulaza u to posvećeno društvo. Drago mi je da taj ulaz nije bio moj ulaz. Мене je put odveo *atabajevom* *kazališnom* *stolom*, ali sam uvijek s velikim respektom dolazio gledati *Indolov* *rad* kada se kao predstavnik radikalne *crne* *frakcije* odvojio od *crne* *frakcije* *Kuga-glumišta*. Kada je konačno došao pogledati mog *Münchhausena*, koji je bio toliko razglašen, nije pronašao ni jednu dodirnu točku, osim scene s *Vakov* i stolcem, a čemu je vidio dedat sa svojim glavnim radom. *čovjek-stolac*. I tako je u posljednjem trenutku, a riječ je o sceni koju izvedim na *bie*, konačno pronašao dodirnu točku sa *mnom*. (*smijeh*)¹¹

⁹Primerice, snaznja, stvor od pogleda na drugo (tjelo ili nijelima Jerreya Kasinskog - objeven prije transistizacije u drugoj "verziji" *Njihanja* pričin Vili, dodi si s *mnom* da ti pokušam jednog *Crnoga* koji je rekao da bude mi *jajce* odvezi, taj *Crni*).

¹⁰Riječ je o sudarostizaciji na izvorne *Pravoslav* pacijenta "Čovjeka-vaka".

¹¹Dap, razgovor s Vilijem Matičem ("U dvojeftivu: glumac i knjižni lažar", *Proleto* 10-11, 1999., str. 12-13): "Kao dodatak ponekad izvodimo treću priču - priču o vaku. (...) 'Vaku' smo izabrali baš zato jer se činilo da je riječ o prvefo (dječjoj) sceni, s obzirom da je počela dolaziti starija publika."

Dokumentarizam ili održavanje prirodosti

Koji napora/osjećaj/pljesne metode stijeđiš u svom plesu? Koliko si primala od glumačkih metoda ili od bodywork tehnika; primjerice, Vili ističe kako je mnogo primao od suvremenih plesača, posebice od Kiline Cremona, ili kao što je u radu na Minchhausenu ušlo u pantomimi i imao intao Slavon Jurčić, ili kao što naglašava proširenja izvedu ki-sikida kao bodywork tehnike i pojedinih glumačkih metoda.

Irina: Kad sam radila projekti Mi-Nox, koji smo izveli na ovogodišnjem Tjednu suvremenog plesa, nisam znala uputiti plesača, Aleksandra Janevu i Pravišna Devliškovića, na neke tehnike, metode kojima mogu izražavati ono što osjećaju, intimu između dvoje, već smo stalno nastojali da rađe s emocijama koje su zadane, ali da odgovaraju na način na koji imaše u životu odgovaraju, da ne glumiraju na sceni, već da stvari daju iz sebe, iz srca, kako bi odgovarali u svakodnevnoj situaciji, a ne na temelju neke tehnike. Osobno pokušavam biti na sceni ono što jesam, pokušavam održavati takva prirodovost. Prolazila sam kroz razne faze, s obzirom na školovanje i na rad s različitim ljudima, pri čemu izdvajam devetogodišnju suradnju s DCA Philippea Decoufléa, uz što sam tragala za nekim i na radionicama, tečajevima, susretima, tako da sad trenutno najviše koristim Feldenkrais metodu (Moshe Feldenkrais) kao općenitu tehniku funkcionalne integracije usmjerenu na tijelo. Dakle, riječ je u putu koji je u skladu s tijelom, a ne s formama koje su nametnute. Tijelo je potrebno koristiti na način na koji ga smo osjećali, da stvari nisu nametnute izvana, nego da ih gradiš iznutra. Na taj način možeš se bolje konektirati sa samim sobom, i imaš bolju viziju rad samim tijelom. Radi se na uspostavi razgovora, osjećaja sa samim sobom, što može zvučati banalno...

Vili: Jako me boli izraz glumiranja, koji si spomenula, jer mi glumci u to često upadamo. Ono što mene privlači kod glume transformacije jest proces ostvarivanja usutarnje preobrazbe. Gluma transformacije dio je rituala i kalendara, godišnjih svetkovina; u kršćanskom kalendaru riječ je o maskaradama gdje maske postaju ekstenzija, proširenje vlastite osobnosti kako bi se bolje izrazili jer ja kad se izražavam na sceni kao što ja jesam, sa svim svojim kočnicama, istina, mogu biti vrlo iskren, ali kako bih samoga sebe transformirao, potrebno je otići u neku ekstenziju, u neku drugu biće koje ja nisam, pri čemu je bitno da to biće ne glumam, nego da zbilja dobijem nešto od njegova života i da iz mene izađe to biće, ono drugo biće koje je sakriveno ispod trbušnog pojasa, gdje su upakirani svi naši strahovi, stidovi, bijesovi, boli, sve što skrivamo dole, a što pod alkoholom, opijanju, halucinogenima, maskama, transovima, glesovima, ritualima izlazi van, probija se ispod površine trbuha, čime izbacujemo sve demone iz sebe.

Gluma transformacije kao mogućnost da sam tu glumu doživio, proživio do kraja na sceni, da je nisam ogluhmatio, postaje potpuno dio mene i karizije dijela na moju preobrazbu. To nam može pomoći da se proširimo, da prestanemo biti uskoogrudni, sitne duše; riječ je o rastezanju, proširenju dale. Ali onda dolazimo do drugoga problema kada gledamo te monstrumne transformacije, američke genijalne filmske glumce; jer ono malo što izlazi iz njihovih osobnih života, pokazuje da postaju sve veći monstrumi i beštije, i da uz tu transformaciju, koja nosi enormnu moć u životu, ne posjeduju svoj da je nose upakirane unutar sebe. Zanimljivo je pritom da se vodila tih monstruoznih genijalaca transformacije ne boji uspjeha, i vrlo često nakon uspjeha na sceni nisu u stanju biti uspješni u životu. U tom smislu oduševio me *Goat Island*, njihovu predstavu *U svom je srcu potres*, na ovogodišnjem Eurokaznu, gdje govore o procesima kada više vlastitom srcu ne možeš vjerovati jer si naviknut na situacije da ga možeš na Joyntek paliti i gasiti. Riječ je o menucima kada ja više nisam siguran koji sam ja; je više ne razlikuje onoga koji plače; pojavljuje se pitanje koji nada to plače, koje ja sada to plače, jer izvoriste je isto - iz jedne točke i jedan i drugi plače, i ne mogu kontrolirati situaciju

kada nastaje moj stvarni plač. Znam da bi u jednoj sceni lice trebalo plakati, ali ja ne mogu osjetiti plač; ne znam što bih s njegovim plačem; kao što nekad u životu ne bih htio plakati, a plačem, a onaj koji zna da sam glumac, ne vjeruje, jer me gledaju kako s lakoćom plačem u drugoj stvarnosti, stvarnosti scene pa sada ne znaju da li plačem ili ne plačem. To je ljepota i užas *performing artsa*. Užas, to je grozno, monstruozno. (*smijeh*) Borges kada opisati *eternski doživljaj* znači *BLIZINA OBJAVE* jer tu negdje iz tog izvora gdje izlazi eterski doživljaj tu je negdje *ananta* objava. Međutim, ona se uvijek kroz taj filter nekako mimo *objavi* i nije prava objava, već je *neki čin*.

Irma: Misliha sam na dokumentarizam na sceni. To je nešto što mene privlači i zato mi se čini da je bolje kada me publika ne prepoznaje kao plesačicu, nego kada gledaju osobu, ljude na sceni; dakle, ne plesače, izvođače, glumce. Vjerojatno takav dokumentarizam možemo postići svim tehnikama kojima *buratamo*, kojima *manipuliramo*. Međutim, dosta je to *tricky*; jer taman kada ti se čini da si dotaknuo takvo okrilje dokumentarizma, vile ga nema, otišao si dalje.

Može li se performans, određenoje, ekspresivni body art, upisati u koncepte superlativne tjelesnosti i gdje se a okviru takve tjelesnosti nalazi plesa umjetnost?

Irma: Vjerojatno je riječ o točnom određanju jer u performansu ne postoji distanca; toliko je istaknuta iskrenost da nastaje potpuno emotivan i tjelesni angažman. Kod većine glesnih predstava, publika može vidjeti samo plesače koji savršeno vladaju svojom tehnikom, tehnikama, naravno, u granicama u kojima su pokrete izvršavali, koliko su tjelesno upili tehniku; a performansu predaje se potpuno.

Vili: Dodao bih - performer se daje cijeli, ali sa svim svojim limitima i oprašta im se što nisu u stanju ro kvalitativno izraziti jer imaju dobar koncept. I onda ljudi koji uživaju u procesu spoznaje, i ako shvate što je to trebalo biti, njima je to dovoljno. Međutim, mene to ne zadovoljava; mene ne može zadovoljiti da pokažem koncept, primjerice, da pokažem što ro znači biti ctičan, već to moram iz nemjerljivo malog trenutka u nemjerljivo mali trenutak neprekidno biti, pogotovo ako si na sceni u afoti. Nadalje - bio bi red da to prenesem i u život.

Otvaranje bezdana

Kako su se otvarivali dodiri, njižanja između performansa, glume, plesa i glazbe?

Vili: Nevjerojatni trenuci iskrenosti otvarivali su se u razotkrivanjima vlastitih opsesija. Osjetio sam da si mogu pred Indom *zvaža* dozvoliti. Ono što me fasciniralo kod njega jest mogućnost ulaska u vrlo kratkom vremenskom intervalu u trans, transcendentno stanje, nešto što transcendirati; i time je već riječ o *prstoru* o kojemu je teško verbalizirati. Opasno je kad se ulazi u takav prostor. Međutim, s druge strane riječ je o prostoru koji je zahvalan za raznevrstne folirancije. Kad sam tu negdje blizu *soga*, u prostoru otvaranja bezdana, a sam ne znam koliko sam duboko ulao, onda to zovem *varijacije na temu folirancije*. (*smijeh*)

Irma: Da, ali Inda otvara bezdan samo u jednom smjeru, i uvijek na isti način. A ti imaš više bezdana; možda sa manje duboji, ali ih imaš više.

Vili: Ne, bezdan je samo jedan. Između dva bezdana je beskraja, i stvari su beskraje, i unutar čovjeka postoji beskrajno puno beskraja i bezdana, tako da je, naravno, o tome besmisleno upođe razgovarati.

Meni je bitno da to što osjećam da to uskladim s onim što ljudi rađe oko mene na sceni i s onim što se događa u publici, da to dođe u sklad (harmoniju) ili nesklad. Čini mi se da bi se više trebalo govoriti o skladu; puno je djelotvornija riječ *sklad* od riječi *harmonija*. Počeo sam doživljavati, osjećati značenje korijena naših riječi kroz tijelo. *Skład*, da se nešto uskladi. Naravno, savremena umjetnost ne insistira na skladu, nego dopušta, na neskladnim izrazima. Ali kada insistira na neskladu, ono čime djeluje na ljude jest kapacitet podnošenja *nesklada*, kako se čovjek može uskladiti s neskladom; da može kao umjetnik enormno podnositi *nesklad*, kada nesklad pred publici. Pritom publika bježi van, a što je također vrlo skladno, usklađena reakcija - izoći i zalupiti vratima. S druge strane, sklad nastaje kod onih riječkih u publici koji mogu izdržati scenski nesklad kojega proglašavaju genijalnim djelom. Vjerojatno su u pravu oni koji su zalupili vratima. (smijeh)

Indo: Ono što me u popularnosti obogatilo na probama s Vilijem jest rastvaranje i primanje bezgranične duhovitosti tako da sam jednom, prelazeći preko ceste, pao od smijeha dok sam pripričavao jednu od njegovih reakcija: jednom sam se čak i malo upisao od smijeha. (smijeh) Imao sam pregršt nevjerovatno duhovitih reakcija i komentara na moje ponade u komunikaciji, i nevjerovatno mi je strašno traumatsko iskustvo koje je on prošao dok je radio u kazalištu, kada je radio s takvim ljudima. Nadam se da si to s ovim godinama više neće priuštiti: upravo sam ga molio da se ne vrati u teatar. (smijeh) Ne bih želio da mi se to ponovi.

Irma: Čini mi se da jedan od drugoga užimo; Indoš obogaćuje svoje pokrete gledajući Vilijevu i moje, ja obogaćujem svoje glumačke pokrete (smijeh). Što više igramo, to se više nadopunjavamo na jedan sretan način; što mi je izrazito drago, jer pri tome nikko ne ostaje u svom filmu.

Roy: In the drama *Rocking*, there are four instruments which are all very deeply connected to each part of the drama. The beginning of the drama is a birth. This is the part where the flute is expressing the pain, sadness and desperation of a soul which is captured in the prison of the body. Traditionally, the flute is used in Hindu culture for expressing strong emotions. According to Hindu literature, the flute is the divine instrument played by God. He is playing it to attract all living beings to Himself and to give them His endless love. But He is also playing it to show His sadness and separation from those living entities who have left Him and forgotten His love. Therefore, the flute is used to express the deepest feelings of love, happiness, sadness, and separation... It is the instrument which reveals the soul and is commonly used in Ragas, the melodies whose purpose is to bring harmony in life.

The tabla is one of the most famous instruments in Indian music, but its purpose and history are very much different from those of the flute. The tabla is a kind of drum created in the 14th century by a Muslim named Amir Khusar, the same person who created the sitar. Traditionally, it is played by Muslims for entertaining the king. As it requires a lot of practising and expert teachers, it took four centuries for it to become popular among Hindu people. The tabla has millions of mantras which I am also reciting in one part of the drama. The mantra for the tabla is like a composition for the violin. It shows the exact order of beats in a certain rhythm. It is also the way in which the tabla tells a story. In the beginning, it is not possible to play the tabla independently. One has to follow strictly the given rhythms and only after a long period of practice can one create one's own style. But only a few players do it, most of them continue to follow strictly for the rest of their lives. In the same way, when Irma, Vili and Indoš are born in this material world (in the drama) they don't have a choice. Their first steps are simply the following of the steps of society, and that is the purpose of the tabla in this part of the drama. The bass guitar is the sign of a modern civilisation and the small fragments of

happiness in life. The combination of old and modern instruments in this drama can be understood as a symbol of original, ancient human nature and the modern, unnatural way of life. It also indicates the mixture of religion (the tabla comes from the Orient which is considered to be the birthplace of religion) and materialism (the bass guitar as a symbol of the western, materialistic civilisation). As I have already mentioned, the sitar was created at the same time as the tabla, but the mother of the sitar is called vina and it is the instrument played by the goddess Saraswati, the Goddess of Knowledge. There is a festival in India called Saraswati puja (worship). At that time, students worship Her to grant them the blessing of a good education. Therefore, the vina and the sitar are glorifying intelligence and knowledge.

The musicians have to know from their hearts why they are playing the particular instrument when performing, whether they have chosen the instrument or the instrument has chosen them. Do everything in your life from your heart - feel it and do it. This mixture is the true way to Art, to every kind of work.

Repeticija represije

Kako je oblikovana scena Očeve pjesme - kako pjeva tata sinu nad figurom dječaka Njikača koji je jedino u toj sceni odsutan a pozornica?

Vili: Ponavljanje moći koja dolazi do izražaja u trenutcima kada negativan temperament ide do kraja i kada udara u glavu, i kada nema drugih elemenata osim represije, onda onaj koji ima poziciju moći, postavlja pitanja. Zanimljivo je da onaj koji je odgovoran za otvaranje represije, ne odgovara na pitanja; onaj koji je na odgovornoj poziciji ne absorbira konflikt kroz sebe, nego sebi dozvoljava privilegiju da konflikt širi izvan sebe. Mislim da očevi i muška priroda u majkama to vrlo često čini, i da je to negdje najdublje povezano s emocionalnim otvorom u kojemu sabiramo osjećaje straha. Takva je situacija prijetnje remenom i postavljanje pitanja - Što sam ja rekao? Kome ja govorim? Je li čuješ što te pitam? - Što je praćeno udarcima remenom: Hoćeš još? Ha? Hoćeš još? Je li čuješ što te pitam? Na sreću, takva iskustva nisam imao, ali imao sam priliku slušati nebrojeno mnogo nesretnih ispovijedi školskih prijatelja. Takve situacije represije vode u prostor anksioznosti, psihoze, prepoznavanja tuge... Vjerujem da smo dužni izvoditi takve repeticije moći i represije na sceni, jer te bi se emocije negdje trebale osloboditi. Ali istovremeno vjerujem da bi glumci, performer, plesači trebali posjedovati pročišćene kanale, jer kad već izliju unatragne prostore psihoze, anksioznosti na sceniski prostor pred ljude, da taj zagađeni dio, otvoreni prostor paranoje uspiju ponovno vratiti, kanalizirati kroz sebe; scenisko djelo u tom smislu djeluje u pravcu katarze. Odgovornost ljudi koji su na pozornici, koji su uzeli pozornost ljudi u dvorani i svojih kolega, trebala bi ići za vraćanjem, pročišćavanjem zagađenih emocija.

Izvedbeni crossing over

Goran Sergej Prizal u opisu troga rada naveo je da su toje "predstave bliske (...) performansu", a elementi koji ne vežu uz teatar pripadaju "jednom starijem tipu kazališta".²² Međutim, pojedini kazališni kritičari troj rad na njega optajaju samo kao rad performer.

Indo: U Njihanja izbeisai smo takve granice; Vili je bio performer, ja sam bio glumac, a Irma je bila performerica i glumica. Točnije, ovdje sam najviše glumac u svom životu, najbliže tome što je glumac u svom

²²nap. Goran Sergej Prizal: "Dovedenost", *Frakcija* 2, 1996, str. 22-23.

života, dok je Vili bio najmanje glumac a svoje živote, a Irma je bila negdje najviše glumica. Pitanje o tome kako izvodim neku pjesmu a svoje performansu/predstavi, da li je to performans ili gluma, to je toliko BEZNAČAJNO, i uopće ovakav razgovor o tome mene ne zadovoljava. Meni je bitan razlog zbog kojeg sam ispisivao takvu pjesmu i posvetio je anonimnom heroju duševne patnje. Pitanje o izvedbi pjesme ne može se usporediti s razlogom izvedbe takve pjesme. I uopće pitanje da li se bavim performansom ili glumom moja priču o anonimnom heroju duševne patnje baca u vodu, jer bitan razlog za pjesmu jest želja da se povišem s konkretnim umrlim ljudima, bolesnima kojima prijeti umiranje; željom da se njihovo umiranje spriječi. Za mene je performans bila umjetnost vrlo skromnih mogućnosti; to se bili zahvati koji su mi bili nedostupni kao umjetnička praksa; i nama u Kagli, koja je, u svakom slučaju, djelovala kao teatar, uvijek je bila potrebna priča koja je trebala imati nekoliko rečenica, a to su uglavnom trebale biti priče koje su metafizične politika ili politizirane metafiziku. Performans koji je niknuo iz likovnih sfera ostajao je u sferi metafizike i metametafizike. I stoga vjerujem da radim na približavanju kazališne umjetnosti i performansa, i jedino me takav rad u potpunosti zadovoljava.

To ne bih mogao izvoditi da mi pred očima nije to stvarno lice, stvaran zvuk, stvarna situacija anonimnoga heroja koji je posvećen tijelu duševne patnje; to je kriterij sigurnosti u tome što radim i zašto radim; to je pjesnika toga i, naravno, korektiv te slike u toj preslici. I zato mi je teško govoriti o razlici između performansa i kazališne umjetnosti; teško mi se udaljavati u temu o sličnostima i granicama. (završetak)

Vili: Idemo baš na tu temu - da se sve to počelo zvati *Performing Arts* - ples, performans, mima, gluma - gdje se stvara žarišna polje u kojemu se razne vještine međusobno preklapaju, prelamaju, rekombiniraju, izmjenjuju izraze, ulaze jedna u drugu. Genetičari to zovu *crossing over*. Kritičare, primjerice, zanima da li bi Craigova Nadmarioneta - uslijed njegova zahtjeva da Glumac mora otići, a na njegovo mjesto potrebno je postaviti belivotnu figuru koju naziva Nadmarionetom, i njegove iskrene molitve za povratkom Idola, Nadmarionete u Kazalište - danas, iz pozicije suvremenoga treninga izvođača, bila bliže ostvariva ili se ipak čeka ostvarivanje trodimenzionalne kompjutorske tehnike. Rad na *Njokavju* bio mi je inspirativan, jer s jedne strane nakon toliko godina rada na glumi, ipak imam najviše problema s glumom. I meni bi bilo isto tako drago kao i Irmi da se ne prepoznajem kao glumac. I čini mi se da bi bile najbolje zračiti u nešto drugo. Japanci imaju izreku - da nije zanimljiva slika slikara niti jelo kuhara nego jelo vrhunskoga slikara i slika vrhunskoga kuhara. Ostavljaj svoju vještinu u kojoj se razvijaj i odlazi u drugo, tude polje gdje s jedne strane imaš veliki respekt jer nade polje dovoljno ne poznaješ, a s druge strane nemaš namiru, maksimiziraj, uhodaj vještinu koja te blokira. Naravno, uskakanjem u drugo polje možeš biti blokiran velikim respektom prema osobi radi koje si uskočio u njegovu vještinu, a s druge strane odjednom dobivaš veliku slobodu kretanja čime rastvaraš vlastite kočnice koje su ti nanijete manirism, manirizmom, vlastitom vještinom.

Zadatak kazališta nalazi se u pokazivanju ljudskoga djelovanja, akcije, onoga što se događa između ljudi kada idu u poise, u noćku, pri čemu Krleža govori o *zvjezdici*. Točka možda i nije dobar izraz, točka je crna i ne isijava. Iz tog razloga, razloga djelovanja i razloga zvjerdanoga isijavanja emocija u kazališnoj umjetnosti ne mogu se događati stvari koje nisu orijentirane na *čovjeka*.

U jednom trenutku likovnost je ostvarila svoj put prema apstrakciji; sve se jednostavnije odigravalo u prostoru likovne umjetnosti nego kod kompletnog čovjeka, glumca koji sa svim svojim problemima izlazi ravno pred publiku. Također potvrđujem lažovski napotak da sam u *Njokavju* bio najmanje glumac a svoje živote. Budući da su oči na glavi, a usta su malo niže, kao da je intelektualcima nekako jednostavnije da misli cure iz tikve odsešao na jezik i izlaze van; performer, koji proizlaze iz likovnosti, stvar protoka misli spustili su na i a tijelo, a čin. Međutim, činjenica jest da su rijetki od njih posjedovali iskustvenije znanje o tijelu. Pojedini su i prakticirali određeni rad na tijelu, neke mistične sustave, što su mudro spojili sa svojim konceptima i dosezima

koje je u tom trenutku intelekt dosegao. I takav rad na tijelu putem likovnosti jednostavnije je izišao iz tjelesne ljube, a kazalište koje s glumčevim tijelom dotiču na scenu sve njegove sarmije, riječko uspijeva, a kada uspije, kada rastvori sve osjećajne džepove, postaje moćno i jako. Obično su trenuci uspješne glume praćeni iskustvima o monstruoznosti. Osobno me privlači gluma transformacije jer mi se čini kao najbolji alkokimijasti put, mogućnost ostvarivanja transformacije vlastitoga Ja. I mene je Njihanje duboko iznutra zaljublilo, kreću sam u nekačku transformaciju za koju još uvijek ne mogu naslutiti kakva je, još ne mogu verbalizirati o procesu transformacije, ali je kao i svako otkrivanje bolno.

Ili da spomenem nad izraz, biti na oštrici mača - brijačina. Što znači brijačina, brijači? Brijači znači biti na oštrici brijeta, znači stalno biti na točci. To je bitna slika oštrica, i radnja - hodanje po oštrici, budući da je oštrica oštrica i dubina, pravac, a ne samo točka. Dakle, hodaš po oštrici, hodaš po nizu takvih točaka, što znači brijači. S jedne strane brijeta nalazi se ludilo, a s druge strane - prosječnost. Ljudi koje žive u svjetlu vrlo lako upadaju u prosječnost. I ako vjeruju da su jako svijetli, skloni su raznoraznim ljudskim prljavostima. Ljudi s druge strane niza točaka koji upadaju u mrak, upadaju u ludilo, ali u tom mraku imaju lucidne momente, intenzivne svijetle momente; i koji upravo zbog toga što se nalaze u mraku, dobivaju izrazitu svjetlost. Na oštrici mača, u točci koja je *svađa*, nalaze se troci, profeti koji imaju sljedbenike i koji *svađu* biti odgovorni za sljedbenike. U pitanju umjetnosti, istinske umjetnosti, ponekad se događa da takvi profeti ulaze u *maštavost*, da se profetska gluma počinje ostvarivati kao zabaviti. Postavlja se pitanje odgovornosti za sljedbenike. Vjerujem i da je Indić jednim dijelom također odgovoran za svoje sljedbenike koji ovakvo Njihanje žele ili ne žele prihvatiti. Profeti nailaze na problem kako napraviti sljedeći korak, a da ne zakorače ili u ludilo ili u prosječnost. Osjećam da je Njihanje tek počelo izlaziti; riječ je o procesu u koji se tek zagrabilo. Ne mogu se naslućujem u kojem će se oblika razvijati. Vidim da postoji bitna razlika između prvoga bloka izvedbe i posljednje izvedbe na Eurokazu. Još uvijek osjećam da Njihanje *niče*, da se nalazi a stonje nicanje.

Bog-leš

Kako je nastala scena o Boga-lešu (u kutiji za cipele) koju ste uveli u eurokazovsku izvedbu Njihanja?

Indić: Sve sam uvjereniji da ćemo imati još jedan religiozan ciklus (ovjek) u stvaranju religioznoga transa, na starija *transovnosti*. Riječ je o sceni koja je nastala kao moja reakcija na sve to što smo radili. To je moja prva i zadnja reakcija, u ovom slučaju - posljednja reakcija jer sve je nevalno u odnosu na činjenicu života; i to je to. Pijetet prema svim mrtvima - prošlim, sadašnjim i budućim. To je primarno pitanje predstave. U tom pravcu Stephen W. Hawking apsolutno me usmjerava. Sigurno ćemo u predstavi imati dodatak o njegovoj svijesti koja je tako konstruirana da posjeduje privilegiranu poziciju za komunikaciju s Bogom i kontemplaciju o Bogu koja nažno usmjerava na odnos s Bogom.

Vili: Indoševa verzija Boga-leša potaknula me da i ja njema pokušam izreći svoju sliku o Bogu - ne u smislu Boga ti *svoga* (svijet) - za koju vjerujem da se ne može obuhvatiti kategorijom Duha Svetoga, fenomenom oblaka, bijeloga golaša ili iskrom svjetlosti, nego upravo kao *to nešto* u obliku nevidljivoga što je tu stalno prisutno na rubu nalog vidljivog spektra, a da ljudi na to ne obrađuju pažnju ili to pozornost, i da to nikako ne vide. Razumijem, ljudi upotrebljavaju riječ Bog; za mene je TO-TO, Bog. To je to, tu. To nije ovo, jer kada kažem ovo, ljudi imaju probleme s projekcijama, onda o tome razmišljaju i ne mogu to pojmiti. To je to. A sviđa mi se kako je to blisko s jednim drugim jezikom, potpuno različitim - TAO, što u kineskoj mističnoj doktrini označuje Neizrecivu mudrost, Duš. (smijeh) To je to, to, tao. That's it. (smijeh)

Glumci-likovi-tijela

1. GLUMAC I LIK

Kad bi se jednom za svagda tijela napizati iz vizure glumca, povijest kazališta ne bi bila povijest smijeća, predstave, već povijest dugog, potmulo, raskoljivog, rastućeg, nedovršenog protesta protiv ljudskog tijela (Novarina, 1992: 20).

Zašto smo glumci, ba? Glumci smo zato što se ne možemo naviknuti na život u nametnutore tijela, a nametnutore spoju. Svako glumačko tijelo ozbiljno je prijetnja tijelima diktrinarnog reda, prijetnja rodnosti statuata... U svakom glumcu ima nešto što želi govoriti, poput novog tijela (ibidem: 21).

Ovaj se članak pita kako se, u vezi s dubokim transformacijama koje su u kazališnoj misli i praksi provela avangarda i neoavangarda, mijenjao odnos između glumca i lika. U svijetu razmišljanja i iskustava druge polovice prošlog stoljeća, možemo ne samo in negativno, već i in pozitivno pokušati definirati novi status glumca. Valja razraditi i predložiti kategorije koje su kadre sadržavati i opisati kazališnu i glumačku praksu potvrđenu u suvremenom kazalištu. U tom se smjera kreće analiza o načinu poimanja i bivanja glumcem na sceni u družini Societas Raffaello Sanzio, o čemu je riječ u drugom dijelu našeg eseja.

Tko je glumac u suvremenom kazalištu? Kako on aktivno djeluje na sceni? Koja demarkacijska linija dijeli glumca od performera, tumačenje od izvođenja?

Glumac koji se ne želi presvući u neku ulogu djeluje kao dijete ili lakrdijaš, napus ili glupen, bolesnik koji traži svoje ozdravljenje ili mjesto na kojem će živjeti svoju bolest, egzaltirani tip koji traži svoje pristade, on je onaj koji ne pati više zbog toga što nema odnos sa svijetom, već zato što je "odсутan sam od sebe", on je mutant i lentalica, nestabilna figura koju nije moguće definirati jer je u njezinoj prirodi da bude osuđena na lutanje bez cilja i na čekanje bez ishoda. Priprema se za ceremoniju koja se možda ikada neće dogoditi, kao glumci u filmovima Andyja Warhola, kao Minetti Thomasa Bernharda koji sjedanjima i invektivama ispunja vrijeme u čekanju da odglumi Kralja Leara. On je pobunjenik koji glumi protiv glodatelja, ne želeći mu priuštiti predah ili peribježiti u klasičnoj umjetnosti, peridlačni ma, nagrotiv, modernu umjetnost koja ga mori i uzemiruje.

Glumac je "vidjelac" jer je onaj koji sebe vidi činiti, koji je u svoju vlastitu izvedbu uključio glodateljsku dimenziju, što znači da svoju energiju ulaže u čin kontempzacije: ono što mu je odazeto kao akcija vraćeno mu je kao vizija. Autorefleksivna dimenzija suvremenog kazališta pridomosi podržavanju ideje i prakse glumca-performera koji na sceni tumači dio sebe, pa se zato ne presvući, ne polnovrječuje s likom, ne projicira u njega. Lik Millerove *Hamletmachine* ne uspijeva zadobiti oblik na kazališnoj sceni jer živi između onoga "ja sam bio" i onoga "ja nisam", živi nemogućnost da bude Hamlet drakliji od književnog. Odsutnost figurativno predstavljenih likova protizlazi iz objektivnog procesa gubitka "kvalitete" subjekta na sceni svijeta, pa ako je subjekt slab, slab je i lik. Nije riječ o tome da se suprotstave opcije apstrakcije i realizma: lik suvremenog kazališta realističan je u svojem iznecavanju.

U najplavnijoj predstavi Teatr Laboratorisma pod vodstvom Jerzyja Grotowskog, *Ustrajni priis*, (1965-68) - djela koje je duboko označilo povijest kazališta u drugoj polovici dvadesetog stoljeća - tema je autorefleksivna: zatvorenik koji se žrtvuje pred publikom je glumac koji za sebe bira ulogu žrtve, tvrdeći da je glumiti na sceni čin ljubavi prema krvnicima-gledaocima. Tragični kontrast uspostavlja se između

institucionalnog i konvencionalnog kazališta s njegovim stereotipnim gestama s jedne, te kazališta manjine koje rigoroznom anketskom praksom traži autentičnost s druge strane. Sama gluma remetila je tadašnje kazališne norme jer, iako su se poštovali integritet i sakostija replika, glumac ih je rabio kao verbalni materijal koji će istonirati: bilo je moguće da razni likovi ponove istu repliku jer nije bilo podjele uloga, već je postojala samo uloga podrođenih i nadrođenih, zajednica publike i zajednica glumaca.

Glumac i lik poklapaju se ne zato što se uključuje mehanizam poistovjećivanja, već zato što geste, zvukovi, riječi ne upućuju na drugo, ne stvaraju veze, nego tendiraju prema potpunom urušavanju u tijelo, pa glas postaje zvučna gesta. Glumčev rad može se sažeti u sliku: to je priviđenje koje se brzo troli, nešto zamućuje, stanje trasa koje se postiže samomogućenjem i samookažnjavanjem.

Ako je način poimanja glumca i njegove izvedbe u vezi s načinom poimanja subjekta na sceni svijeta, način prikazivanja lika na sceni kazališta u odnosu je s oba ova aspekta.

Suvremeno kazalište na sceni je izvuklo automate, anonimne figure bolesne od afazije ili apraksije, koje tijekom cijele predstave ponavljaju iste geste i iste radnje; radilo je na rascjepu između bivanja sobom i odijevanja nekog drugog identiteta; uzrolo je gledaoce u vlastiti egocentrični univerzum beskraćnih bujica riječi u kojima kazališna scena zamjenjuje krevet psihoanalitičara; predstavilo je nemogućnost autora da napiše i interpretira dramu s aktivnim likovima u književno-društvenom univerzumu. Na sceni su se pojavile figure labilnog identiteta, lišene tjelesnog i društvenog konteksta, opsjednute kretanjem jer su nesposobne dati smjer vlastitim radnjama.

Likovi što nastavljaju suvremeno kazalište ne posjeduju nikakvo anagrafsko-društveno uporište koje bi ih identificiralo kao takve i u tom smislu čine besmislenom samu kategoriju lika. Ne pripadaju definiranom vremenu-prostoru: nastavljaju neoznačene prostore nejasnih granica, ili previše prazne ili prepune, u očajnoj potrazi za drugima i sami za sobom, manifestiranoj u "prividnim dijalozima". Izmjena dijaloga prepusila je prostor nekontroliranoj verbalnoj bujici bez odredišta u kojoj se pojavljuju subjektivne situacije: diskontinuitet sjećanja ili rojevitna prenatrpanost sna. Nema više dominantnih tonaliteta i ulazivanja, svoika situacija vrijedi za sebe, nema nastavka. Senzomotorički lom o kojem govori Gilles Deleuze, a pojavio se u posljednjem akcionom filmu - od "slike-kretanja" do "slike-vremena" - dogodio se i u suvremenom kazalištu: u drami se događaju nedramatične situacije bez ikakva tragičnog ili sretnog ishoda jer likovi nemaju mogućnost akcije i reakcije. Lom između pojedinca i svijeta izaziva odušnost interpersonalnih odnosa, dakle dijaloga. Ne postoji više cjelina teksta i scene koja uključuje autora, svijet i njegove likove, stvarajući cjelinu koja znači, nego, kako kaže Deleuze: "anonimne kobotine, stereotipi, klišeji, ustaljene formule vuče i vanjski svijet i unutrašnjost likova prema istovrsnom raspadanju".

Vraćajući se kategoriji lika kako ju je ocrtao Aristotel u *Poetici*, shvaćamo da je primat pripisan radnji (*praxton*) u odnosu na lik (*euhov*), u smislu da iz plemenitih ili neplemenitih radnji proizlaze obilježja lika, sukladan modernim teorijama o liku koje, od formalizma i strukturalizma, ističu njegova narav "uklanta", njegovu funkciju u odnosu na fabulu, više nego psihološke crte. U dramaturgiji kao što je suvremena, u kojoj se "ništa ne događa", lik je podvrgnut drastičnoj redukciji obilježja ličnosti, pa nestaje kako *praxton* tako i *euhov*, kao narativna tako i psihološka dimenzija. Njegov je izraz esencijalno povjeren držanjima i položajima, tjelesnim i vokalnim. Ta dimenzija, koja sa teoretizirale povijesne avagade, potvrdila se s kazalištem neoavangarde koje je prakticiralo testur tijela, geste, pokreta - prebrzog ili presporog - kao bekraino otvaranje i lom linearosti akcije i reakcije ili kao odušnost odnosa s kontekstom. Interpretativnom se radu na lika pretpostavio i zamijenio ga fizički rad, kao potenciranje i ispitivanje eksperimentalnih mogućnosti tijela i glasa. U suvremenom kazališnoj praksi testur tijela i testur lika poklapaju se utoliko što se lik ne nadaje ni pomoć tijela kao sredstva, već kao pokret-glas po sebi.

Ali ako se osobine teatra tijela ne suprotstavljaju osobinama teatra lika, onda se ni osobine performerera ne bi morale suprotstavljati osobinama glumca.

Kazalište Carmela Benea među prvima je obeznanilo krizu ciljno usmjerene dramske radnje, provedeći u djelo postupak otklanjanja lika, teksta, priče i dijaloga. Riječi postaju nerasumljive jer glumac kao da je "stranac u vlastitom jeziku" te zato što u javnosti provodi načine privatne komunikacije (šapat). Mucanje, kao izraz infantilnog stanja (onaj tko muca u doslovnom smislu ne zna govoriti) koje pripada glumcu, njegovoj nelagodni u upravljanju jezikom, na sceni proizvodi uzor lik: kostimi padaju s tijela, armature i proteze onemogućuju kontakt, zavoji obavljaju i otkrivaju nevjerojatne rane. Glumac se ne uspijeva održati u ravnoteži, kliče, teatra, pada. Ti stalni padovi "povlače jezik izvan sastava dominantnih opozicija" ustanovljuju muzički sud utemeljen na stalnim varijacijama što ih proizvode odnosi brzine i sporosti, mehaničko ponavljanje gesta i glasa, mijena u intenzitetu subjektivih afekta. Pokreti izmiču, mijenjaju visina, ponovno se dižu, glasovi mijenjaju ton, neprestano se preklapaju. Radnja se svodi na izranjanje riječi u kojem se "govorenje poklapa s činjenjem, slika jest *phone*".

2. GLUMAC I PERFORMER

"Treba nam novi tip glumca, glumci-medij koji su sporobni vidjeti, a ne samo činiti, sporobni katkada i činiti nijemi, katkada započeti bilo kakva konverzacija do beskraja, a ne samo odgovarati i sljedeći dijalog" (Deleuze, 1985: 31)

Antiinterpretativna tradicija vuče svoje najdublje korijene iz razmišljanja otaca modernog teatra koji su zamislili scenu antinaturalističkog kazališta.

Počevši od Mallarmevih prefiguracija o važnosti plesa kako bi se izrazila neizreciva apstraktna stanja, nema misli o kazalištu koja ne bi uključivala promišljanje statusa glumca: Craigova supermarioneta, biomehanički Mejerholjdov glumac, Artaudovo tijelo bez otvora koje je spalilo materiju da bi usavršilo koincidenciju između mentalnih i tjelesnih stanja. Povijesno-kritičko razmatranje Stanislavskijeva rada s glumcima, poduzeto u Europi sedamdesetih godina, usklađuje težina psihološkog treninga i treninga tjelesnih radnji shvaćenih kao izvedbeni put koji glumac prolazi na svom putu prema liku.

Putaristička i dadaistička dramaturgija rađa se u kulturnoj klimi u kojoj se sve umjetnosti težile prema defiguraciji, prema slamanju prostorno-vremenskih, senso-motorničkih veza, uzročno-posljedičnih veza i izjednačenja ljudske figure i zapčlanika, svodenju na sjenu bez tijela, bruenju sa svih strana, hvatajući je istovremeno s više točki gledišta. Avangardno i neoavangardno kazalište temelji se na radikalnoj antiinterpretativnoj instanci koja je kadra kazalište figurativne tradicije razrijediti i dovesti na teren apstrakcije, kao što se događa i u glazbi i slikarstvu.

Nova tehnika dramske umjetnosti, prema Bertoldu Brechtu (1962, tal. prijevod) temelji se na *Verfremdungseffektu*, a ne na iluziji stvarnosti koja stvara konvencija četvrtog zida i poistovjeđenja glumca s likom te, posljedično, gledatelja s predstavljiva. Performer nalazi temelj i izvor u onobičnom glumcu epskog teatra, prije svega zato što se ne transformira potpuno u lik koji predstavlja. "Nije Lear, Harpagon ni Švojk, nego pokazuje te figure držeći lik na rastojanju, odnoseći se prema njemu u trećem licu, u prošlom vremenu i uvodeći dišakolije i osobne komentare u glumljenu ulogu."

U okviru jednog predavanja 1987. godine Jerzy Grotowski govorio je o performeru kao o kategoriji izvan umjetničkih veza: "to je čovjek od akcije. Nije čovjek koji je dio nekog drugog čovjeka. On je plesač, svećenik, ratnik", ne odnosi se na glumca, nego upućuje na čovjeka, "jer je stanje bivanja". Performer je

"humoristi koji mora osvojiti spoznaju", u tom je smislu autsajder. U odnosu na vrata ili majstora on je šegrt "koji se bori za razumijevanje, za svođenje nepoznatog na poznato". A da bi naučio, mora činiti. Spoznaja se događa činjenjem (J. Grotowski *Kazalište i povijest*, 4. travanj 1988: 165-69.)

U razmišljanju Grotowskog predstava je "degenerirani ritual", suprotstavlja se performeru koji ima ritualnu vrijednost. Ustrodoživljava se na performativni, a ne interpretativni aspekt glumčeva rada, kategorija performer, zajedno s eksperimentima sedamdesetih godina, ponovno je radikalno stavila pod znak pitanja status zapadnog glumca u svjetlu mnogostrukih instanci: interkulturalizma i, osobito, privlačnosti nezapadnih tradicija koje su dovele do glodanja teatra iz antropološke perspektive; *performance art* sa svojim preskakanjem žanrova, disciplina i tehnika, s odbijanjem sustava proizvodnje-potržnje i razmjene umjetničkog proizvoda. Performer je zapravo onaj koji svjesno odlučuje da će "ignorirati tehnike i uloge naslijeđene tradicijom", kako bi krenuo od nulte točke: "djelo sam ja" tvrdili su umjetnici *body arts*, dok su se samostizlagali. Tražeći novi status koji nije više htio biti status glumca shvaćenog kao tumača-izvođača teksta i lika, kategorija performera željela je sadržavati novog glumca u postojanju, u potrazi za sobom. U svjetlu svog nedefiniranog značenja i svog matnog *backgrounda*, on je otkrivao liminalni status: ni osoba ni lik: "Ja sam ja na sceni. Ne želim živjeti tadi život na sceni"; težio je ujediniti do tada odvojene tradicije, kao što su dramsko kazalište i ples; konfrontirati formative putove različitih kultura: nezapadne tradicije gdje su kazalište no i kabuki, balijsko i indijsko kazalište, otkrivati zapanjenim zapadnim promatračima predstave bez drame koje je jedna generacija predavala drugoj usmenim putem (Schechner, 1985). Na kazališnoj sceni predstavljala se figura glumca koji je pokazivao svoju sposobnost i spretnost ne toliko kao tumač nekog lika koliko kao izvođač konkretnih radnji: zidanja zida, podizanja zastora, označivanja scenskog prostora, transformiranja okolnog prostora, trčanja, izvođenja akrobacija, ekvilibriranja.

Ako je istina ono što tvrdi Grotowski, da je spoznaja pitanje činjenja, performer predstavlja destruktivni dio oblikovanja glumca, onaj koji se tiče temelja na kojima se gradi poznavanje svijeta i sebe, s otađenim pogledom i stavom, poput anđela u filmu Wim Wendersa. Performer naglašava ulogu osobe, individualna put prema spoznaji o sebi: nemogućnost da se uroli u ulogu, zato što lik nije organiziran kao koherentna cjelina koja djeluje kako bi postigla neki cilj; naglašava tragičan kontrast s vlastitom ulogom, onaj osjećaj suprotnosti koji čini da on zamrzi teatar, iako se ne može odrediti svakodnevnom pojavljivanju na sceni i kako bi glumio...

3. INTEGRIRANI GLUMCA I PERFORMERA

Lom veze scene i lika, ulančanog razvoja radnji, negacija lika kao cjeline, dijalektike osobe i svijeta, doveli su u prvi plan tijelo i njegove položaje te glas i njegove zvučne performanse. Na sceni suvremenog kazališta u suživotu su riječ koja je prošla tijelom i prešla ga te tijelo koje postaje scena, prostor, objekt i koje izaziva riječ u konkurenciji jednakih.

Tijelo je postalo protagoninom kazališta u kojem nisu više likovi ti koji imaju glas, već glasovi, odnosno glasovne manire protagonista (memljanje, uzdisaji, cijeli raznoliki raspon zvučnih gesta) postaju jedini i pravi likovi. Isto tako, lik je sveden na vlastito tjelesno držanje, po modelu rock pjevača i figura iz filmova Andyja Warhola: glasovi i položaji tijela u odsutnosti radnje... U kazalištu sedamdesetih godina središnjost glumca radikalno je osporena, tako da je prvi od *Six axioms for an environmental theatre* (1967) Richarda Schechnera glasio: "glumac nije najvažniji element *metascena*" pa se on izjednačivao s drugim scenskim napravama. To je za glumca značilo raditi protiv interpretativne i književne tradicije i tražiti svoju prisutnost u odnosu prema prostoru, kao što tijelo traži glas.

U tradiciji modernog teatra glumac i performer moraju se integrirati, ali pod uvjetom da tumačenje ne podrazumijeva negaciju izvedbe. Ako je dramaturgija prostora zamijenila književnu dramaturgiju, uspostavljajući apsolutnu središnjost scenskog prostora kao izvornu i specifičnu matricu predstave, to nije bez posljedica. Znači, prije svega, da glumac uspostavlja odnos međusobne zamjenljivosti s drugim elementima mizanscena koji čine besmislenom opozicija između živog i neživog. Unijesto interesaktivnog odnosa među likovima, nalazimo odnose tijela s predmetima iz kojih proizlazi glumčeva izvedba i prilike da se razvija položaj tijela, njegovi a role. Sukob između protagonista i deuteragonista zamijenjen je sudarom tijela s predmetima, preprekama koje predmeti postavljaju ovladavanju tijela svijetom.

Ta dimenzija redefinira odnos između predmeta, prostora i glumca prema novoj vrijednosnoj skali koja upućuje na onu što je je zamislio Artaud u svojim filmskim scenarijima/scenografijama⁴. Ako scenski elementi od neživih postaju živi, onda je i ljudsko tijelo podložno različitim tretmanima: može zauzeti položaj nepromjenljivog elementa ili, obratno, naglasiti svoju pokretljivost i nadati se kao crta koja se kreće u prostoru i neprestano mijenja vanjski izgled. Za Artauda je ovo "opredmeđenje glumčeva tijela" potjecalo iz komičnih filmova gdje - kao u njegovim scenarijima - pojedinac prolazi beskrajnim i nezaustavljivim peripetijama u frenetičnom ritmu, ne zaustavljajući se pred ijednom preprekom - baca se s prostora i ostaje nezlojeđen, boda po rubovima fasada. (Kao u filmovima Bastera Keatona, Chaplina, bratce Marx). Osim kod Artauda, korijeni te tradicije mogu se potražiti u predstavama Mejerholda i Ejzenštajna u kojima je razvoj komičnih situacija, gegova, "montaža atrakcija" želio proizvesti scenu shvaćenu kao "organski stroj" cjeline u pokreta, one što Gilles Deleuze definira kao burleska. Glumac mora pronaći nove položaje tijela koji će biti kadri utjeloviti napetost, klizanje, ispadanje iz ravnoteže: ne lik koji na sceni zauzima položaje iz svakodnevnog života, već gubitak ravnoteže kao stalni rizik, debalans, sudar tijela, brz pokret (trčanje, a ne hod), jumpa sa scenom i svijetom. Ta *dramaturgija prostora* koja ispituje značni i podzemni prostor, koja pada u podzemni prolaz i uspijeva pronaći svjetlo i izlaz, živi između zemlje i neba, ni glumac ni plesač, oklijeva i ne uspijeva ni hodati ni plesati.

Ravnoteža likova u predstavama koje je postavio Giorgio Barberio Corsetti osamdesetih godina vječito je ugrožena, kao da će "se upeti ili pasti" (kao Kafkini likovi, prema Walteru Benjaminu), skloni su nestati u nekom klanu, postati neživa bića, ustanovljuju međusobnu zamjenljivost subjekta i objekta, onoga što je u svijesti i onoga što je izvan nje, stvarnoga glumčevog tijela i njegova slikovnog prikaza na monitoru, realnog i virtualnog (*La Camera oscura*, 1987).

Nije to više opozicija pokretnih i nepokretnih elemenata, nije to više prostor koji sadržava radnje, već prostor kao pokretač scene: priče, dinamički princip jednak plastičnoj pokretljivosti glumčeva tijela, scenski prostor koji se transformira prema ritmu i tempu kretanja glumaca, njihova pojavljivanja i nestajanja, dok ih izdvoji što se potmalo otvaraju usisavaju i gataju, a skele čine uporabivim značni prostor i podržavaju tijela kao da se bez težine. Između scenskog prostora, pokreta, gesti i glumčeve maske (kostima) uspostavlja se plastični i vizualni prostorno-vremenski kontinuum.

Junaci koji nastavaju te promjenjive, prijetede prostore ne razlikuju se od elemenata krajolika u koji su uklopljeni. Za njih vrijedi naučljaje riječi i geste, elizija organske veze govora i činjenja, kao i nesklad onoga što se radi i situacija u kojima se to radi. Ugrožavaju vlastiti status plesom, tijelo vrši stilizirane, kronometrijske, ponavljane radnje. Plesati znači ući u drugi svijet, u san, poput Raymonda u Wilsonovom *Deafness's glance*: "svijet na sebe preuzima pokret koji subjekt više ne može izvršiti", a performer je opsjednut kretanjem koje više nije isključiva povlastica dramske osobe jer se proširilo na cijeli scenski prostor, na predmete jednako kao i na tijela.

Kako bi se izbjeglo psihološko tumačenje karaktera, na sceni su predstavljeni razgobljeni likovi, podložni raznim mogućnostima bivanja, uhvaćeni s raznih točki gledišta, uz objećavanje simboličkog i

metafizičkog plana. Glumci Teatra Valdoca tragični su likovi u kojima sužive san i mora, osmišljen i grimasa, oni su ambivalentne figure koje predstavljaju i tijela iz kojih bukt energija i ispušteno tijelo ispušta: glumac potvrđuje svoje postojanje na sceni-svijeta kako u težini mrtvog tijela tako i u dahovnosti onoga koji se diše na let.

4. GLUMAC U KAZALIŠTU SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Teatar družine Raffaello Sanzio - koji istražujemo u dugom vremenskom luku, što uključuje predstave kao što su *Sveta Sofija* (1985) sve do najnedavnijih, kao što je *Genese* (2000) - afirmira dostojanstvo tijela, artizdovskog i onoga koje pripada *performance artu*, gdje se do dahovnog ne stiče protiv "materijalnog", već je prvo dragim zajamčeno, u smislu da prisiljava duhovne pojmove da prođu, kako bi bili percipirani, preko vlaknastih zapleta materije. Glumac u vlastitom tijelu traži svoju istinu, svoju savršenost i svoju samoznatičnost: zatvoreno tijelo u zatvorenom svijetu. Igra teatar sastoji se u razotkrivanju onoga što je skriveno zaslorom, u razotkrivanju glumčeva tijela. Oni pak utjelovljuju likove koji se predstavljaju kao ikone i istovremeno su se skloni poništiti, kao Pol Pot koji uranja u mrak i "nestaje u spilji vremena isklesanoj glasu". Krada otkriva Leona III u *Svetoj Sofiji* "ima za cilj osloboditi glumca od njegova lika": "Glumac ne treba pedagoga, nije u potrazi za autorom, već za vezom s posornicom" kaže Romeo Castellucci (1993: 38). Moralna nužnost glumca jest da mijenja točku gledišta, da se potpuno povuče iz realnog, da mijenja rasu, prestane vidjeti, povezivati riječi i stvari, rabiti postojeći vokabular. Značajna postaja tog procesa je, artizdovski, zatvaranje svih tjelesnih šupljina koje ga dovode u dodir sa svijetom: Monah u *Svetoj Sofiji* vrši "sveto otapljenje" zatvarajući uši, nosnice, usta, oči, a na kraju pokriva i glavu. Što je crna kapuljača koja nosi glumac? "Naličje, a istovremeno i egzaltacija maske. Nije to nad-pojavnost, već duboko skrivanje čovjeka koji prepušta mjesto objavi mraka koji ga predstavlja" (ibidem: 35). I u *Judeiciama* (1986) žena pokrivena crnim velom transformira se pred kraj predstave u dugačku tamu. Od osude i kazne, emilo, tama u misli družine Raffaello Sanzio postaje postignuće, jer omogućuje peniranje nakon kojega mogu izroniti nove ikone. Druga su postaja ove linarije odvajanja od svijeta sveti skokovi "Odvaj se od zemlje! Prekini kontakt!" koji prethode izlasku iz sebe: "Izveli svete transformacije" traži Pol Pot od Leona II. Glumac je onaj koji se mora podrediti i živovati. Njegov nedostizni cilj jest životinjska glupost, jednaka "zaustavljanju kritičkog daha", a ono je idealno stanje za gledaoca. "Glumac je ludak, onaj koji se pokorava mihi: a prvo je orijentalan. Izraz lica jest panična zaprepaštenost nad vlastitim bivanjem". ("Nije li kazalište mjesto te zvjenice zaprepaštenosti?"). "Radostno živi ludost koja ga definira, lukavac pun božanskog principa". Zbog toga traži svjetlošću. Zato se u predstavi *La Diaccia di Inanna* (1989) na sceni pojavljuju i baubai: "Majmun želi zamijeniti čovjeka, prisjetiti ga na veku vezu sa životinjom: na sceni je to prijetnja". "Životinja kao nosilac duše je hipostaza, ikona glumca, a i njegova sjena, njegova smetnja, njegov san, njegov želja, jezik, tijelo, puthos, ethos, rhythmos", piliše Romeo. "Zato sam tražio kretanje glumca pomičane i kretanjima životinja: prijelaz u jedinstvenu magmu" (Castellucci, 1993: 112). To je teatar u kojem se prisutnost životinje povezuje s potragom za neartikularnom izražajnošću koja na sceni postavlja gestu, ples, ritam. Varska tehnička izražajnost apsolutno je nužna glumcima da bi izbjegli bilo kakvu ideju napora. Tamo gdje je napor, zatvor je. "Vještina glumca sastoji se u nepostojanju misli... njegova tehnika ne smije se nikada vidjeti" On se mora boriti protiv samoga sebe i protiv teksta.

U idealnom obučavanju glumca družine Raffaello Sanzio na prvom je mjestu osposobljavanje glasa. Glas odvojen od geste, koji nije u službi tijela na sceni; on je jedno sa sredstvom koje ga ispušta, s ustima, nepcem, jezikom; glasa koji „dubi pukotine“. Lik Božice lišava se sluha, a zauzvrat uznosi „trup glasa, sve dok on ne postane nešto čudovišno“,

Teatar skupine Raffaello Sanzio odmotava, zagravo, dva suprotstavljena polarizeta: tišina i glas. S jedne strane usta se pečate lokotom, ali s druge jezik posjeduje svoju izvornu, ritualnu snagu, ima performativnu funkciju: kaže se da bi se proizvelo činjenje, riječ je jednaka stvari, izmisliti novi jezik (koji zovu „La generalissima“) jednako je ponovnom stvaranju svijeta. Verbalni jezik ne opisuje svijet, on ga stvara. Izbeisati svijet znači izbrisati riječi koje ga stavljaju u bivanje. Riječ i radnja žive odvojeno jedna od druge, isključuju se, a ne nadopunjuju: s maksimalnim razvijanjem riječi vezuje se nepokretnost tijela. Pol Pot leži položen na nosiljku, a tekst se izričuje dok generalovo tijelo ostaje nepomično poput planine. Simetričan i suprotan vježbi ispuštanja glasa, čin je to slanja glasa unatrag: „od sada ću gatai svoje riječi“, kaže odišući žvakač riječi, jedan od likova Jadhuka koji isodobno postiva na zabrav svaga što postoji na svijetu. Ta negativna radnja dovodi do nijemosti, do izvorne šutnje, temelja jezika. Kao što se iz onoga stvara novi svijet, tako se iz Azalove šutnje uništava teatarski red utemeljen na riječi, „dostižući nulu točku predstavljanja: gluma stoji u sredini na najljepšem mjestu pozornice, šuti i ne miče se. Štoci. I stvara“. (Castellucci, 1993: 98)

Ako „glas ima nadmoć nad svime“, kako glumac kao jedinica čina i govora ustanovljuje kazališni čin? Je li moguće - a to je problem koji zaokuplja suvremena dramaturgija - reintegrirati glas, pokret u cjelinu misli-radnje?

Hamlet (1992) je predstava o glumcu, tečnije o odnosu glumca, autora i scene, gdje "za glumca otac odzvanja kao autor, a majka (incestuozna) označena je scenom"⁸. (Castellucci, 1992). Razlog njegova postojanja sastoji se u demontiranju elemenata predstave, sve dok se ona ne dovede do praga između bivanja i ne-bivanja, dok ne uključi glumca "kao mekuću, biće lišeno koštane strukture": tako se scenski prostor pretpostavlja kao mjesto "neatrakčnosti", kao prazno polje u koje se "predstava baca". Značajna radnja koja kvalificira Horacija, glumca koji stoji na mjestu mrtvog Hamleta, kojem je Hamlet povjerio zadaću da "ispriča istinitu priču", jest spavanje.

U sredini scenskog prostora nalazi se krevet od metalne mreže koji označuje granice scene shvaćene kao mjesto liječenja: "Krevet od metalne mreže bez jastuka i pokrivača kako bi se osjetila tvrdoća i hladnoća i kako bi se pričevala slika mreže u koju je Hamlet uhaćen. U koju se Hamlet uhvatio. Spavajući." (ibidem). Riječ u *Hamletu* nije izrečena, tu su glasovni pokreti i pokoja ročnica bačena poput meteora u zvjezdani prostor; dubina tišine naglašena je ritmičkim pacnjevima iz pištolja koji plaše gledaoca i napadaju ga silinom naglog i neočekivanog zvuka.

U *Orestiji* (1995) tijela glumaca animirana su mehanizmima, protezama koje doslovno pokazuju *dent ex machina* tragedije, nasilje koje nadvladava pojedinačnu volju, koji mehanički asorulava Orestovu osvetu, provedena rukom što pokreće komprimirani zrak, na koju je mentiran bodić. To je scena-svijet gdje automatski mehanizmi hrane energijom nežive predmete (Agamemnonov tron, bez kralja, koji se vrti u prazno; sadrene zečeve koje predstavljaju kor, leš na električno upravljanje), dok su živa bića onespobjeljena armaturama, kožnim remenjem, protezama, zarobljena u sanduke, u staklene kutije. Istovremeno, živa tijela povjeravaju vitalne funkcije (disanje) raznim čvječicama, mehanizmima koji imobiliziraju i onemogućuju tijek energije. *Orestija* je tragedija zvuka koji se širi i oblikuje gusto tkivo, tvrdoća otporna poput metala. Na drugoj je strani zaplet šutnje: tragedija zaniemjelosti i solipsizma, svijet u kojem "Svaki glumac poznaje samo vlastito disanje". Jer disanje je jedini oblik koji ga vezuje uva svijet. Klitemnestra je "figura koja sve povlači u ponor", metafora nadahnutu Melvilleovim *Moby Dickom*, a na sceni je predstavlja debela žena čija se golotinja ističe na sceni, te priziva i ikonografiju Joela Witkina, umjetnika kojeg družina Raffaello Sanzio cijeni. Ona je majka čijim ubojstvom Orest zagospodari vlastitim rođenjem i reže krvnu vezu, mogućnost reintegracije u majčinsu strobu, u šapljinu scene. Klitemnestra je noseća slika kazališta kao tijela, predstave kao slavljenja čina rođenja, stvaranja tijela. Orest (kao i Pilad, nabijeljena tijela, oboružan mehaničkom rukom, kao u Stelarcovom performansu) i Elektra patološke su figure, ona u regresiji prema djetinjim stadija (iz kojega možda nikada nije ni izašla), a on neposredan da ubije. Agamemnon je bogalj koji se smije, nije hrabar ratnik, Kassandra je Klitemestrina dvojnica, zarobljenica staklene kutije poput nje.

Ako je Hamlet bio afazični autistični mladić, kašar samo za to da se prepasti glasovnim gestama što ih razdruju putjevi, performer koji komadaju i svode na foneme Celiaev roman *Pustovanje najbrž noć* (2000) odrekli su se govora, prenošenja teksta romana, svedena na komadiće rečenica, pa putuju sjećanjem glasa i mašte izmišljenog akustičkog univerzuma. Odbijanje glasa kao Logosa, Suprenega i svijesti, u korist majčinog glasa vezanog na oralnost, tjelesni fluks koji postaje pjev modularnim disanjem, neartikulirani krik, pre-logični govor, onomatopėja, glasovni ugrušak, pregratnice su kvalitete ove predstave-koncerta i topče kazališne estetske družine Raffaello Sanzio.

5. UMJESTO ZAKLJUČKA

Ovaj tekst, kao što je čisto, sastoji se od povijesno-teorijske analize u kojoj se pokušala prikazati kriza kategorije glumca kao onoga koji tumači lik prema određenom prostorno-vremensko-društvenom kontekstu (ethos), utemeljenja nove kategorije, performer, otvorene fronti odnosa osoba - lik i fronti proširenja tjelesnih i vokalskih sposobnosti glumca, a sastoji se i od primjera dramaturgije glumca, koju je elaborirala teatarska praksa i misao družine Raffaello Sanzio. Primjer je to, ne model, jer ponovno uspostavljanje kategorije glumca koja su u dvadesetom stoljeću provele avangarde i neoavangarde, kad se iscrpila ideološka tenzija u kojoj je ideja novog kazališta podrazumijevala pristajanje na vjeru koja je negirala svaku drugu vjeru, znatno je obogatilo repertoar načina bivanja i predstavljanja na sceni, stvarajući plodan teren različitim deklamacijama subjekta na sceni, a njih je onoliko koliko je i kazališnih autora. Povijesne avangarde predlagale su nove načine bivanja glumcem u vezi s različitim idejama kazališta, a s neoavangardama smanjila se sposobnost elaboriranja ideja teatra (posljednja je velika ideja bila ideja Jerzyja Grotowskog), ali su se umnožile prakse, sa svojim identitetima svjetova-teatra. Na početku ovog razmišljanja pitali smo se: „Kto je glumac suvremenog kazališta?“ Odgovor na to pitanje glasi: postoji ih mnogo - glumac kazališta Odin Eugenijsa Barbe gdje se život i teatar poklapaju u tjelesnoj disciplini i u etici; glumac Roberta Wilsona gdje je glumac plastični element; multikulturalni glumac Ponera Sellarsa, a prije njega Petera Brooka; „prosjak“ družine Pippa Delbouna; bogalj, tjelesni i duševni invalid, anoreksičar, prisutan u mnogim predstavama posljednjih godina. U predstavi *Geneza* (2000) Raffaella Sanzija, na primjer, scenu napuštaju figure ne-glumaca, ikone čudovišnih bića - čudesnih zbog svojih tjelesnih deformacija: kljasti patuljak, žena bez jedne dojke, crni body-builder, comercionisti...

Rečeno je da je ispravljenje subjekta-glumca u vezi s analognim procesom postvarenja subjekta-lica koji pripada suvremenom društvu; u tom smislu, tendencija da se na scenu dovede „ne-glumac“, ready-made glumac, prisutna u posljednjem desetljeću, itekako se razlikuje od analognog nedostatka specifične osposobljenosti skupina novog teatra iz sedamdesetih godina, čije je pretpostavka bila zajedničko traženje novog načina prakticiranja i življenja teatra, otkrivanje tjelesnih tehnika koje nisu konvencionalno kazališne.

Ako pogledamo kako su utjelovljeni likovi na području najpodložnijem modama kao što je video, vidjet ćemo da je tretman još radikalniji: pojavljuje se raskomadano tijelo izjednačeno s predmetima, a to je različit od analitičke dekompozicije konceptualne matrice. Subjekti su glasovi koji se ne utjelovljuju u lica i tijela jer predstavljaju „komora misli“, mentalni prostor, u svijetu u kojem nedostaje drugost, pa je jedini dijalog onaj koji se nadaje upravljanjem kamere u vlastito lice.

Kako bi se izbjegla jednostrana analiza, valja napomenuti da panorama načina predstavljanja svijeta u živim kazalištima nije homogena, jer postoje predstave u kojima se na sceni pojavljuju likovi izraženi integralno, punoćom osjećaja, razdriani, konfliktirni, strastveni, tragični, kao oni što napuštaju teatar Ilumantasa Nerfollusa, Asatolija Vasiljeva, Leva Dodina, kao i glumci latinoameričkih družina, argentinske El

Periferico de Objetos, čileanska La Troppa, što na scenu dovode svijet u kojem je veza sa stvarnošću životna i čvrsta. Nije riječ o tome da želim relativizirati kako ne bih zauzela stav, već ne želim upasti u zamku da na samo jednu dimenziju svedem fragmentirani univerzum bogat perspektivama, gdje uz ne-glumca (rock pjevač kojemu je Nekrošius povjerio ulogu Hamleta) postoji i družina koja se godinama vježba u predstavljanju namoljivih likova i njihova unutarnjeg svijeta. Svesti ovu multidimenzionalnost na jedan jedini model - ready-made glumca - značilo bi formalizirati dinamički element koji je u neoavagardnim istraživanjima otvorio put novim propitivanjima interpersonalnih odnosa, jezika i načina komunikacije.

Rim 1995, 1997, 2001

MLJEŠKE:

¹ U sjajna se protagonisti neprestano premještaju u prostoru, prolaze njime u svim mogućim pravcima, bez pozne, jer nemaju određena, kao što je konstatirano i neprestano premještanje predmeta i figura koje ga napuštaju: to je sam prostor koji se kreće i transformira zadovoljavajući vremenitu dimenziju. Nema razlike između glumaca i predmeta, i jedni i drugi u prostoru su planski: vježbanje svjaka osobe uopće se ne razlikuje od bijeska pogleda s lica.

² Naslovi su iz takora Romca Castellaccia objavljena na talijanskom i sjmačkom u programu Wiener Festwochen Big Motion-program povodom prve izvanitalijanske izvedbe predstave *Hamlet* drustva Raffaello Sazio.

LITERATURA:

Aristotel, *Opere, Retorica, Poetica, Latina*, Minetti 1977, *Am Zlat*, 1981, (tal. Prijevod Teatro II, Milano, Ubalteri, 1984)

B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962

Beno-Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, 1983, Milano

Claudio i Romeo Castellucci, *Il teatro delle Secine*, Raffaello Sazio, Ubalteri, Milano, 1993

Societas Raffaello Sazio, *Hamlet* (programska knjizica) Wiener Festwochen Big Motion, Beč, 16-18. svibnja 1992.

Gilles Deleuze, *L'immagine tempo*, Ubalteri, Milano, 1985

Heiner Müller, *Teatro (Maoist Filotele Greco)* Ubalteri Milano 1984

Vaizac Novatić, *Al'Atore*, Poetische editrice Parma, 192

Richard Schickel, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968

Richard Schickel, *The future of visual*, Routledge, London & New York, 1993

Orson Trilling, *Robert Wilson's 'Ka Meunale'*, TDR, Ispanj 1975

V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Polai, Milano, 1989

5 talijansko prevela Iva Grgić

Opasne veze Tijelo kao autor

Ovaj se tekst bavi tijelima suvremenog performansa koja su, kao eksplicitno autorska, prisutna u umjetnosti sve od šezdesetih godina i imaju vrlo važnu ulogu u postmodernističkom razdoru subjekta umjetničkog djela. Radi se prije svega o tijelima otvora i tekućina, spolnim tijelima, propasnim tijelima (*leaky bodies*), svakodnevnim i komedificiranim tijelima, ekstatičnim hibridnim tijelima, koja možemo vidjeti izložena u performansima umjetnika i umjetnica kao što su Gina Pane, Carolee Schneemann, Chris Burden, Rebeca Horn, Bob Flanagan, Katarzyna Kozyna, Orlan, Mona Hatoum i dr. Naravno, riječ je o veoma različitim autoricama i autorima koji proizlaze iz različitih individualnih, socijalnih, svjetskih konteksta koje je veoma teško smjestiti u zajednički interpretativni okvir. Štoviše, ako to činimo, možemo napraviti upravo ono što takvi performansi pokušavaju spriječiti svojim ustrajanjem na "neukvirivom multiplicitetu utjelovljene subjektivnosti" ("unframable multiplicity of embodied subjectivity"), da im nametnemo vlastite disciplinirane logike ukvirivanja i zapravo tlačimo ono što takva djela neprestano opsesivno izlažu.¹ Ekstatičnost i užitek, opscenost i perversnost, također i opasnost takvih uprizorjujućih tijela, besramno se i opasno igra s našim vlastitim željama: to su objekti koji ustrajavaju na tome da ih uživamo, ali nam neprestano pokazuju i da naš užitek pri tome nikada nije čist. Naša interpretativna relacija ovdje je, kako kaže A. Jones, zapravo erotizirana: ekstatična, ali ne posve dobna, kad god progovorimo moramo znati da smo već uključeni u proizvodnju samoga procesa; odnosno, možemo reći da smo već sami dio rastvoerenosti igre opasnih povezivanja.²

Ipak je moguće, unatoč toj igrivosti i interpretativnoj zbuđenosti (kao što je, naravno, ponešto ima u svakom dobrom erotičnom odnosu), koherentno progovoriti o takvim praksama jednim širim kulturnim i filozofskim kontekstom koji spada u povijest zapadnog modernog tijela uopće. Umjetničke prakse takve vrste, koje se zadnjih nekoliko desetljeća upleću u opsesivnu romanu sa svojim vlastitim ja i tijelom, ili, kako kaže Lea Vergine: "gdje je performer opsjednat nužnošću izlaganja vlastita tijela zato da uopće može postojati", otvaraju nam neke suvremene vidljivosti tijela kao polja **opasnih veza**. Tu nije riječ samo o tome da performansi prekida sa statičnom reprezentacijom tijela (Grosz), da neprestano izlažu koherentnu, organiziranu, integriranu predodžbu tijela (naravno, reguliranu razumom) i pokazuje nam rastvoeren, raspršen i diverzan tjelesni identitet. Odnosno, ako to kažemo malo drukčije, umjesto praznog, odnosno sakrivenog mjesta tijela koje na svojstven način plaši i fragmentarizaciju i apstrakciju prisutna u reprezentaciji tijela visokog

¹ Amelia Jones: "Interpreting Feminist Bodies: The Unframability of Desire", u: *The Rhetoric of The Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, ur. Paul Duro, Cambridge University Press, 1996, str. 241. Jones kaže da takvim radom nametnemo vlastite logike ukvirivanja - objektivnim kriterijem zapravo priključimo naše vlastite želje. Prema njenom mišljenju, nitko nije refleksivnije i više upotrebljavao od najpoznatijeg suvremenog ukvirivanja, kao umjetničko prakse koja insistira na prihodnosti subjekta i objektivne kulturne produkcije.

² Jones govori o kolapsu distance između gledatelja i objekta, koja nam istodobno otkriva kako se mijenja pojam političkog u tim umjetničkim praksama. U tradicionalnim, konvencionalnim, ipak fiktnim modelima kolapsu te distance znak je da je neka umjetnička praksa politički namjerna. Ti nam performansi otkrivaju kako se ovdje radi o drastičnom odnosu: kolaps distance, naravno, znači i nemoguć ukvirivanja/aparata interpretacije. Bez distance, naravno, nema ni lokacije, (sredstven točke unutar koje govorimo i (politički) zadovoljimo svojstveni ili umjetnički djelo. Političnost je sada prisutna upravo u drastičnoj i užitku punoj (uključenoj) u proizvodnju procesa, u opscenosti okvira. Vidi: Amelia Jones: "Interpreting Feminist Bodies: The Unframability of Desire", u: *The Rhetoric of The Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, ur. Paul Duro, Cambridge University Press, 1996, str. 223 - 243.

modernizma, izlaže se postmodernistički krvavo, spolno, društveno, konstruirano, relacijsko tijelo (ono tijelo, kako bi rekao Merleau-Ponty, koje je ispred svake objektivizacije). To su poznate činjenice i o tome teoretičari performansa najbolje progovaraju prije svega pomoću poststrukturalističke i feminističke filozofije, čak možemo reći da se na jednoj točki praksa performansa ovdje podudara s takvim diskursima.³ Tijelo se ovdje otkriva kao onaj topos gdje se, kako kaže američka feministička performerka Carollee Schneema, pojavljuju "svi rascijepi zapadne kulture", a pri tome i duboka problematičnost njihovih instrumentalnih i racionalnih veza. Tijelo performansa tako se pred nama konstitira kao proces, ukazuje nam na nužnost i problematičnost intervencije Drugoga u tijelo. Samo tijelo, naime, tijelima Elizabeth Grosz, nije ništa drugo nego "organsko, biološki nepotpuno, neodređivo, amorfnu, seriju nekoordiniranih potencijalnosti koje zahtijevaju društveno upravljanje, uređivanje i dugoročnu administraciju"⁴. Tome možemo dodati da je takvo tijelo kao potencijalnost zadnjih desetljeća posebice opsesivno suočeno s traumatičnošću svoje vlastite artikulacije i propasti za intervenciju; jer se s jedne strane mora podrediti narastajućoj komodifikaciji tijela i stalno sve učinkovitije funkcionirati pod opsesivnim racionalnim imperativima⁵, a s druge strane s kompleksnom ulogom tehnologije i znanosti nestaju i njegove tradicionalne granice.

I.

Taj širi kontekst u kojem želimo razmišljati o tijela suvremenog performansa, kao o polju **opasnih veza**, pogoda i naznačava duboke promjene, odnosno nužnost promjena u shvaćanju zapadnog tijela i upravo se ta plete srž inherentne političke i etičke problematike suvremenog performansa, koja je tako privlačna i koja takvim umjetničkim događajima daje i vrlo važan topos unutar suvremene umjetnosti, pravu prezatnost tijela kao glumca.⁶ Riječ je o nekoj vidljivosti (možda i poigravanje s nevidljivošću) koja je kroz povijest modernizma bila neprestano proganjena u nevidljivost i samo je tu i tamo izlazila na površinu, samo kao njezina vlastita (uglavnom narativna) sjena. Govorimo o vidljivosti onoga između, *poveznog*, *racionalnog* koje je kroz povijest modernizma neposredno označavalo i bilo inskribirano upravo u toposu monstruoznog. Svojevrsna paralela modernoj povijesti estetskog uokviravanja, prisatnog u umjetničkoj recepciji, jest naime opsjednutost modernizma razdvajanjem uopće (kako u znanosti, filozofiji, tako i u umjetnosti): samo na taj način moderni se subjekt može i postaviti u središte svijeta. Svoju autonomnost i sigurnost dobiva samo purifikacijom duhovitijih ženskog i muškog, kulture i prirode, umjetnog i prirodnog, živog i neživog. Monstruozno, sastavljeno, neobično, ono što je između, uopće povezivanje, kroz povijest modernizma neprestano ugrožava sama lokaciju i status modernog subjekta. *Povezivanje* je na neki način ono potlačeno u

³ Možemo reći da se umjetnička praksa performansa ovdje u jednoj točki poklapa sa suvremenim identifikacijem o dekonstrukciji i raspljeću suvremenog subjekta koji je umjesto potpunog i jednog ličnog bića hiperboliziran demon (Derrisova ekstrema čiste razumnosti), koji djeluje u početku svijeta, sada otkriven još i kao potpun demonizam na svim frontovima; od svoje neobavljene ličnoscne energije i ekstrema želje, preko limitirajuć jezika i dekonstrukcije poznanosti i znanosti, do otkrića njegove regulirane posvjetosti i dekonstrukcije spolnih identiteta.

⁴ Elizabeth Grosz "Bodies - Cities", U: *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of the Bodies*, Routledge, New York & London, 1995, str. 104. "The body is, so to speak, organically, biologically 'incomplete'; it is indeterminate, amorphous, a series of unconsolidated potentialities that require social triggering, ordering, and long-term 'administration'."

⁵ Kao zadnji rezultat takve opsesivnosti možemo svakako smeti dubinu o sazrijevanju tjelesnog, ishtje za njegovom transformacijom i akcijom, što se događa u debatama o kibernetizmu gdje tijelo ostavlja vani.

⁶ Možemo također i obiti umjetničku praksu, tjelesnih diskursa koji u zadnja desetljeća otkrivaju i vraćaju tijelo na svim poljima, čitati prije svega kao simptom takvih promjena.

zapadnoj kulturi; posebice su u tome slučaju traumatična prirodna nemoguća, opasna povezivanja (čovjeka i životinje, prirodnog i umjetnog, muškog i ženskog spola, gospodara i roba, organskog i neorganskog),⁷ s kojima se u svoj ekstatičnosti užitka i boli, na ovaj ili onaj način, suočavaju suvremena tijela performansa.⁸

Ako malo pozajmimo moderna povijest tijela, možemo primijetiti da je polje izvede takoreći rezervirano za neke posebne kreatore koje generalno možemo označiti kao monstume. Za one sastavljene, fluidne, prolazne i izmišljene kreatore, koje kao sjena nepestanu prate moderni subjekt, polje se jezovitog upravo zbog svog opasivnog zahtjeva za (opasnim) povezivanjem; one a prosvjetiteljstvu traže tijelo, u romantizmu obični, a u 20. stoljeću društvo - mogli bismo reći uz laganu simplifikaciju. Tu potreba za opasivnim povezivanjem monstumi imaju upravo zato što ih modernizam neprestano progoni i polje nevidljivog drugoga, neprestano ih eksternalizira i skriva, sprema ih u zatvoreni entitet, iako tamo doista nikada niva kod kuće. Tijelo suvremenog performansa paradoksalno je naš suvremeni monstrum. Sa svojim tekućinama i otvorima pripovijeda nam o nelegitimnoj trajektoriji nedjeljivoga i o važnosti njene vidljivosti. Šoviste: monstracija se iskazuje kao način samog postojanja tijela, ona je nužna taktika pozicija suvremene subjektivnosti koja se plete različitim nemogućim i opasnim vezama. Ta traumatična, a ujedno užitka puna ekscenost tijela kao aktera, nije samo posljedica izazvane potlačenog mjesta koje tijelo kopče ima u zapadnoj kulturi, nego i igrivo koketiranje i izlaganje posthumane predodžbe tijela, gdje je upravo povezivanje s nehumanim (opasnim, neobičnim) jedna od njegovih temeljnih legitimacija.

II.

Da bismo bolje razumjeli proces takve monstracije kojom nam se otkriva suvremeno tijelo performansa, dovoljno (u si još jedno mala **opasnu vezu**) i pokušati na nakratko provesti kroz povijest tjelesnosti jednom ishodnom pričom koja je dio stare dokusije o anatomske primjercima. Ta gotovo opskurna priča pomoći će nam otkriti način konstitucije modernoga pojma tijela i istodobno otkriti kako suvremena rastvorenost tijela, kao mjesta monstrozna, opasnih veza, nikako nije nov fenomen, nego ima samo neko nevidljivo (sakriveno) mjesto u modernoj povijesti tjelesnog koje danas kao akter iznova izlazi na površinu. Vratimo se, dakle, nakratko tri stoljeća unatrag, do debate dva stoljeća iz 17. stoljeća. Ta debata pokazuje se kao jedan od mnogih slučajeva "izvođenja iregularnog podpravića" (Canguilhem) koji se pojavljuju s početima modernizma, točnije s postavljanjem subjekta u središte svijeta i otkrićem njegove znanstvene objektivnosti (kao jedinoga posredujućeg odnosa prema tome svijetu)⁹. Iako je primjer jedan od mnogih, nije izabran slučajno - nego s referencom na svojevrsnu obnovljenu anatomske strast u današnjim

⁷ Ti polje sečena, ono nerazdjelivo, aktivirano u zapadnoj kulturi povezivanje je skriveno iza zida znanstvenih laboratorija, kapitalističkih konglomerata, objasniti želja, uvijek prisutno, ali nikada legitimno. Regulirano čak u svojstvenosti, gdje se neprestano pokazuje (kroz ostvarenu recepciju) kao normativna regulacija između objektivnosti i želje.

⁸ Jedini legitimni kreativci su tako u literaturi zapadnoj povijest oni između anatomske (masculinističke) subjekta, jedino moderno legitimno povezivanje je "pogodba" između anatomske subjekta (oprasivnih dubokom voljom i moćima), koja se paradoksalno trenje upravo na reprezentaciji različitosti i nekoj temeljnoj nepoznatosti, odvraćajući od toga pogodba. Paradoksalna je u takvom modernom načinu djelovanja čitavica da upravo takva uspostavljanje, takva pogodba i konstrukcija interioriziranog subjekta u središtu svijeta, upravo tek omogućava neobdani i neograničena produkcija nehumanih objekata i kasniji razvoj tehnologije i proširuje soga polja u vidolozne i mnoštvenim polje tehnološke realnosti.

⁹ Ti društvo iz banalne fascinacije izmišljenim, pobednim, nekome ludom trenutnom rastvorenosti vanjskoga (primamo npr. prije svega u banalnim zbirama karikatura, koje su prve pre-zbirke kasnijih anatomske i senzualne anatomske), odjednom su pojavljuju prazno i ogoljeno tijelo na drugoj strani razlike.

umjetničkim peakama, što nam potvrđuje da je odnos unutrašnjeg i vanjskog još uvijek duboko problematičan i za suvremenike, iako se možda čini veći posve transparentnim zbog strategija medicine i znanosti – odnosno, problematičan je baš zato.

Dva anatomia, Realdo Colombo i Jean Riolan, na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće imaju posve drukčije mišljenje glede opisa i klasifikacije hermafrodita. Colombo ih obožava i čudi se njihovoj izvornosti i kompleksnosti, dok Riolan prema takvim specimenima ne osjeća samo otpor, nego ih i zabranjuje kao objekte istraživanja.³⁰ Colombo interpretira hermafrodite kao najčudniji od ljudskih anatomskih specimena, upravo zbog žene i muškarca kombiniranih u samo jednom tijelu, a Riolan pola stoljeća kasnije (1614) interpretira takvu sa-prisutnost posve drukčije. Hermafrodite opisuje kao deformirana tijela, supostojanje, odnosno prohodnost između spolova, po njegovu mišljenju uopće nije moguća.³¹ Štoviše, Riolan interpretira hermafrodite kao deformirane žene koje, ako budu *iskoristivale svoj spol*, mogu biti optužene i za skandalozne zločine, jer tuđovita svih vrsta ne predstavljaju ništa drugo nego *pervverziju reda prirodnih stvari, zdravlja ljudi i autoriteta kralja*.³² Obrat u odnosu prema monstrumima i monstroznim tijelima u 17. stoljeću jest posljedica kritičkog odnosa prema svemu neprirodnom i čudesaom koje s pojavom nove znanosti kasnoga 17. stoljeća više nije ni legitimni umjetnički ni znanstveni objekt (kakav je prisutan još u baroku) – s objektivnim i racionalnim pristupom periodu skoro sve što je čudno izuzeto je iz promatranja fizičkoga svijeta. No, ujedno možemo s takvom racionalizacijom monstroznooga (Canguilhem) pratiti kako se uspostavlja autonomna vlast subjekta sa svojim privilegijama vidljivosti i nevidljivosti: monstrozno postaje polje nevidljivosti (nelegitimitnosti) do kojeg možemo doći samo vrlo specifičnim i reguliranim kanalima. Monstroznost ne gubi svoju onoloku ulogu u shvaćanju svijeta – i dalje ostaje onaj temeljni eksces preko kojega mora svaka moderna zamospoznaja, ali gubi svoju epistemološku, estetsku i političku ulogu. Štoviše, samo je tako omogućen neki specifični moderni način produkcije koja se neprestano poziva na prepoznatljivost i transparentnost.

Ona karakteristika koja hermafrodita čini objektom obožavanja i fascinacije, a nekoliko se desetljeća kasnije pokazuje kao skandalozna, upravo je prisutnost **opasne veze**. O opasnom povezivanju koje je temeljno upisano u oblikovanje identiteta, govore nam npr. još Montaignovi *Essaji* u kojima filozof neprestano opesivano opisuje i analizira svoju vlastitu tjelesnost, odnosno način tjelesnog postojanja koje je tijesno povezano s formacijom njegova ja. Montaignovski identitet se tako, kako tvrdi Dalia Judowitz, pojavljuje kroz igru sličnosti i razlike, nikad se ne može konstituirati odvojeno od svojeg vlastitog međij tjelesnosti; tijelo je uvijek iskulaeno kao granično, s transparentnom propusnošću vanjskoga i unutarnjega, s fluidnom granicom različitih tijela i objekata.³³ Ako je još u vrijeme baroka na hermafroditima, (cijamskim)

³⁰ Radi se o tekstovima: Colombo: *De re anatomica libri IV*, 1559, i Jean Riolan: *Discours sur les hermaphrodites*, Pierre Rampton, Paris, 1614. Kako kaže Daston i Park, koji u svojoj knjizi navode tu diskusiju, valja je znati da su ova dva autora bili akademski anatoms i pisali su u službu tradicije prirodne filozofije, dakle ne radi se o razlici između filozofa i medicinara, otkako su medicinari, iako anatomski, speciman obitavaju kroz posve druga optika. Vidi: Lorraine Daston & Katharine Park: *Wonder and the Order of Nature, 1150 – 1750*, Zone Books, New York, 1998.

³¹ Anatom je posebno oltar pjesma francuskom previzijalnom liječniku Jacquesu Duvalu koji je u jednom tekstu opisao hermafrodita iz Roema po imenu Marie/Marin le Marcis i označio ga kao primjer beskonačne varijabilnosti prirode.

³² Ibid., str. 5., citirano prema Daston & Park: *Wonder and the Order of Nature, 1150 – 1750*, Zone Books, New York, 1998, str. 203.

³³ Posebno su s tome misli zasluživi Montaignovi esaji "O ljudskosti" i "O iskustvu". Montaigne koristi metafizike rijeke, osim, kojima pokazuje na opisi svoje postojanja u svijetu. U esaju "O iskustvu" opisuje svoje iskustvo bezbrodnoga kameca, govori o načinu kako tijelo nije završeni identitet jer može biti osamogučeno i ugodno iznare, u vlastitom tijelu: tijelo je svaki objekt jednog i drugog, ujedno i ljudi, javna i svjetla, iznati i mučnolosti. "Mogu te vidjeti zajedno u agoniji, blizjodog, crvenog, kako povraća vlastita krv, kako upli stasne glave, ponekad ti tako nose iz odjig, istražuje malo mnog i zadržavajuć arina koji odjednom završava s nekim oltim.

blizancima i drugim sličnim "deformiranim" tijelima bila privlačna upravo ta odvojenost, izmicanje među kategorijama, ta ontološka dvojnost i višeslojnost kojom se formira neki tjelesni identitet, s nastupom nove znanosti i nove filozofije subjekta ta fascinacija nije samo plod bolesne imaginacije, nego postaje polje monstruoznog, jezovitog; više nema znanstvene ni filozofske legitimnosti. Monstruozni tjelesni specimeni, montaignovska fluidnost tjelesnog ja, a ta možemo dodati i hibridne objekte u baroknim zbirkama kurioziteta – svi nam ti primjeri pokazuju ludu (necenzuriranu) raznovrnost jedne korporalne fluidnosti koja neprestano izmiče tlo jasnom i prepoznatljivom suvremenom modernog subjekta. Time što ustrajno odbacuju biti jedna ili druga stvar, stvaraju protočnost između ja i drugih; možemo reći da nema skandaloznije stvari za uspostavljanje modernog subjekta suvremene znanosti, od protočnosti između muškog i ženskog koje je na djelu u hermafroditu.¹⁴ Moderno tijelo, dakle, nikako ne može biti fluidno i nemoguće je zamisliti dva identiteta u jednom tijelu; sama fluidnost, naime, bitno ugrožava modernu shematičaciju i fiksaciju tijela. Kako nam pokazuju i Descartesove *Meditacije* – druga velika priča/fiksacija modernoga "ja" u prvome licu, ali posve različita od Montaignovih isповijedi – moderni način biti Ja znači biti ujedno odvojen od drugoga. Takva samosvjest i diskretnost događa se upravo kroz sigurnost zagarantiranu usutar precizno postavljenih granica tijela, a ne stvarnim pre-bivanjem u tijela. Moderni proces takvog autonomnog samoprepoznavanja uvijek je proces koji se odvija među singularnostima; dakle, ograničavanja i napiranja granica između singularnog "ja" i pojedinačnih tijela. Što smo autorizira naše postojanje u središtu svijeta kao postojanje modernih subjekata. Ako se moderni ideal perfekcije tiče singularnosti, jedinstvenosti i replikabilnost, svaka takva pojavnost monstruoznih i opasnih poverivanja znači ne samo poverzaju konvencija reda, zdravlja i autoriteta, kako kaže Riehan, nego inherentnu prijetnju modernom odnosu prema svijetu i, na kraju krajeva, prema razumijevanju samoga sebe.

No, što to znači, na kakav način monstruoznost zapče dobiva svoju modernu nevidljivost? Monstrumi nisu nevidljivi samo zato što nemaju više funkcionalnosti i svrhe, jer ne odgovaraju racionalnim kriterijima, nego jer u modernoj povijesti tjelesnosti postaju **instrumentalni**. To je prisutna vrlo kompleksna i lukava pozicija modernog subjekta u odnosu prema monstruoznom, do koje ćemo se na ovome mjestu spustiti samo površinski. Takav odnos regulira i racionalizira čudovišta vrlo prepedeno – tako da se upravo njihova inherentna ekscresnost okrene u normativ, njihova inherentna opasna poverivanja poverzaju se okrenu u svjedočenje je modernog prepoznatljivosti ili, drugim riječima: čudovišta i njihovih ekscresi postaju instrumentalni. Nešto od te instrumentalnosti otkriva nam već Riehanova definicija hermafrodita, kada kaže da je to zapravo žena koja se pravi da je muškarac.¹⁵ Kad se, dakle, ekscres pokaže u svoj svojoj vidljivosti, to nije

građim kamioni koji krivo pitdilo sa vrh svojega penisa; ali za to vrijeme zadržava konvenciju sa svojom društvom i normativom potrošača, a istovremeno se žali za svojim (homo)seksom, pati kompleksnu diskaciju, ispravlja se zbog svoje boli i minimalizira svoju patnju." Montaigne u tijelo ne stavja kao interni identitet, niti kao shematičnu i autorizirajuću poverzaju se; čudno, čha se sloja napustio papirle i načita polupostojno (skorica, sadni postojanje i protočnost među njima tek uspostavlja individualni tjelesni identitet. Vidi Michel de Montaigne: *Les Essais*, Presses Universitaires de France, 1988. O tome pišu i D. Tudor i J. Kraybill: *Subjectivity and Representation in Discourse*, University of California, Berkeley 1988; i *The Culture of the Body. Genealogies of Modernity*, Michigan University Press 2000.

¹⁴ Vidi također Margrit Shildrick: "The Body Which is Not One", u: *Body Modification*, ed. Mike Featherstone, Sage Publications, London 2000, *Body&Society*, Volume 5, Number 2-3. Shildrick se ovdje bavi analizom spejnih bliznaca, još jedne fluidne kreacije u povijesti moderne tjelesnosti podrigane kriterija prepoznatljivosti.

¹⁵ Zamisljivo je da takva vidljivost ekscresi a slučaju hermafrodita Riehan pripisuje upravo fetiš. Bila bi mogla te činjenica poverzati sa stvarnom fizičkom tijela uspele, koja je bilo mnogo manje kompaktno i inertno nego našlo i samo je zadržavalo još precizniju regulaciju – na kraju krajeva, mnogo konvencionalniji literarni i s tom problemom. Fluidnost ženskog tijela jest apr. vidljiva u stvaranju zaleta i vanjskih utjecaja na muške, na sama genezisa embrija, što je bila vrlo razlika muškarca u 18. stoljeću.

nista drugo nego rezultat lažnog predstavljanja, imitiranja, izvrnjanja, transgresije, opscenog trika - eksces se pokazuje (postaje vidljiv), a anaton (znanstvenik) nam pokazuje da ga u stvari nema. U svojem zahtjevu za vidljivošću nema ništa drugog od kršenja društvenog reda koji moderni znanstvenik može otkriti i upotrijebiti kao regulaciju i otkriće pravilnosti. Monstruozno se ovdje paradoksalno otkriva kao standard - ali ne više kao standard normalnog koji možemo pronaći u moralnim i teološkim aporijama monstruoznih primjeraka u srednjem vijeku. Svaki nam se pak ekscos u modernoj svijesti ovako ili onako pokazuje kao problematično stanje normativna i upravo je to onaj temeljni konstituirani način za garantiranje nevidljivosti samog monstruoznog. Instrumentalnost monstruoznog, naravno, daleko je od izvornog značenja samog naziva, odnosno daleko od procesa monstracije: to više nije prikazivanje, otvaranje i pokazivanje neprepoznatljivog, protužnost i fluidnost, gdje jedna stvar nije ni jedna ni druga. Normativ nam se, naime, pokazuje procesom *demonstracije*: na djela je prepoznatljivost i svaka je hibridnost programa duboko u nevidljivost, ma kako (igrivo) bila prisutna u izvornom imenu jednog od temeljnih modernih znanstvenih odnosa prema svijetu i uspostavljanje odnosa između vanjskog i unutarnjeg.¹⁶ S druge strane, paralelno s modernom instrumentalizacijom možemo govoriti i o eksteriorizaciji monstruoznog: u modernom svijetu čudovište je izbačeno u polje nekog dislociranog, nevidljivog, također i singularnog *drugog*. S time kad su *opasne veze* neprestano razvezana i nevidljiva pomoću neprolaznih dihotomija tijela i duše, živog i neživog, prirodnog i umjetnog, muškog i ženskog, monstruozno je postavljeno na drugu stranu razlike kao nekačak entitet, nekačav singularni drugi čija je nekad inherentna erotična privlačnost sada cenzurirana i zamrznuta u ledenom agoniju jezivog. Posljedica takve eksteriorizacije, takve odsutnosti neobičnih veza, jest i shvaćanje modernog mjesta tijela kao praznog mjesta, kao statičnog entiteta gdje je opasnost strasti, ženskosti, ludosti, ako već nije instrumentalizirana, harem prognana u "manjinsko" podržuje nevidljivog drugog.

III.

Upravo to tzv. **manjinsko područje nevidljivog drugog** čini se da se danas vraća u svoj svojoj visokoj adrenalinskoj ekstatičnosti i duboko zadiru i u naše shvaćanje tjelesnosti i generalno problematizira polje tjelesne reprezentacije. Modernizam regulira i disciplinira svoj odnos prema monstruoznom (i paralelno s time prazni tijelo od svih neobičnih i opasnih povezivanja), a to se uvijek igrivo vraća natrag.¹⁷ Hibridnost suvremenih tjelesnih performera (koja posebno dolazi do izražaja u tehnološkim i simulacijskim tijelima suvremenog performansa) možemo čitati i kao simptom neke velike dublje karakteristike suvremenosti - nevjerojatne opsesivnosti s povezivanjem koja je danas prisutna. Ako je kreć modernu povijest svako povezivanje bilo prognato u nevidljivost, danas (ako malo pretjeramo) biti raz-vezas znači skoro najveću prijetnju. Danas se čini kao da su se s kompleksom ulogom tehnologije i znanosti (kad tehnologija postaje naš drugi, stupa na mjesto prirode, kaže Jameson) srešile granice reguliranih i ograničenih teritorija moderne produkcije, unutar kojih modernost proizvodi i regulira svoje nehumane objekte. Razlika između modernog i postmodernog reinterpretiranja takvih problema možemo također pronaći upravo u suvremenoj *vidljivosti* hibridnosti, koja više nije sakrivena u nemiljenost, nereprezentiranost, regularnost postavljenu modernim

¹⁶ To više istodobno s uspostavljanjem odnosa prema tijelu. Tjelesnost od tu nadalje više nije problematična zbog svoje (igrivost)ničnosti i diskurzivne fluidnosti i imitiranja, nego zbog prijetnje nedokolječnosti, pokretljivosti, odnosno slabih veza duše i tijela i njegovo izlaganje stoji samo izlaganju funkcionalnih standarda, odnosa između pojedinačnih znanstvenih konteksta i opsesivnosti mehanizacija.

¹⁷ Ekscos monstruoznoga inače arakuje gađanje, kako kaže Julia Kristeva, ali anaton teme monstruoznosti nikada ne može biti povezan eksterioriziran, nikada povezan razvojem entiteta.

instrukcijama; neprestano se na povelini vidljivosti i događa to reinterpretiranje tradicionalnih granica i kategorija. Ali ne samo to; takva vidljivost ima kao posljedicu čistu transparentnost ekstese. To što je nekada stavljalo na pogodba veliku sjenu, uzrokovano upravo opskurnim, enigmatičnim i stranim povezivanjima, ugrožavajući autonomnost i neovisnost suvremenog subjekta, danas se čini posve transparentnim, rastvorenim i sveprisutim. Učinak je skoro halucinantan u svojoj višedjelnosti i raspešenosti, u rastvorenosti hibridnih povezivanja, u svojoj palimpsestnosti i nemogućnosti. Sva su iskustva, naime, konstituirana vrlo suptilnom matricom povezivanja, ne samo tijela, nego se tiču baš svega, od najtajetliješeg do najmaterijalnijega. Zato nije ništa iznenađujuće što francuski filozof B. Latour čak kaže: "Moramo uspeti sami sebe, preusmjeriti se, otvoriti oblikovanje čudovišta, tako da predstavimo njihovu egzistenciju i službeno. Hoće li nam trebati drukčija demokracija? Demokracija koja će se proširiti i na stvari!"¹⁸ Ill, drugim riječima: danas se ponovno srećemo s pitanjem legitimnosti, službenosti, vidljivosti, reprezentacije, ali sada ne samo ljudskog (humanog) kojim je bio opsjednat modernizam, nego prije svega nehumanog: kako ma dodijeliti službeno mjesto, odnosno, kako kaže Latour, kako antropomorfizam postaje morfizam.

Suvremene umjetničke prakse koje se opsesivno bave tijelom, imaju u takvoj ekstatičnosti posebno mjesto i po mojem su mišljenju važno polje suvremene artikulacije političkog, individualnog, etičkog: dakle onoga što se unutar sveopćih povezivanja i raspešenosti naših iskustava ponekad čini skoro neuhvatljivim. "Prije svega je korporealna fluidnost i ambivalentnost, problematično pomanjkanje fiksnih definicija, odbacivanje biti jedna ili druga stvar koja označava monstruozno kao mjesto smetnje."¹⁹ Ovdje sada možemo pronaći tu modernu manjinu strasti, emocija, ženskosti, povezivanja, vulgarnosti i neograničenosti imaginacije - a nalazimo je na poseban način. Svojom erotiziranjem interpretativne relacije parodira i prevrće i tradicionalno razvezivanje, kao i suvremeno sveprisutno povezivanje. Dakle, ako kažemo da su tijela performera naših suvremenih monstara, to još ne znači da su sada zbog rastvorenosti ta tijela ekstatično prisutna kao fluidna i neuhvatljiva i da nam sa svojom monstacijom otvaraju, kako kaže E. Croux (u svojem članku *O našim završecima/Freaks*), avod u nediferenciranu, kvazikolektivnu subjektivnost, gdje je simbolički moment identifikacije između "ja" i drugog konstatno odložen.²⁰ Ta mislim da možemo slijediti mišljenje M. Shildrick i biti oprezni u naglašavanju njihove potpuno rastvorenosti i dislociranosti. Monstrumi nam prije svega pokazuju "kako je relacija između mene i drugoga, kao i između tijela i tijela hijzmatična, upravo zato što su korporealnost i subjektivnost - tijelo i misao - ovijeni jedan drugome, prepravljeni, zapleteni i uzajamno konstitutivni".²¹ Monstrumi su onaj izmišljeni topos između, upravo zato što nam omogućavaju aktivno, kreativno, ašitka puno iskustvo subjektivnosti (Jones) koje nas ujedno upozorava na granice singularnog, utjelovljenog subjekta i odjeka našeg nesigurnog i nestabilnog identiteta; u nama pobuđuju isodobno nostalgiju za identifikacijom, kao i strah od inkorporacije.

¹⁸ Bruno Latour: *Never n'wom, jusmice d'f modernity*, Éditions La Découverte, Paris, 1991, str. 12.

¹⁹ Zakiya Hanafi: *The Monster in the Machine, Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, 2006, str. 78.

²⁰ Elizabeth Grosz: "Freaks", *Social Semiotics*, 1 (2), 1991, str. 22 - 38.

²¹ Margrit Shildrick: "The Body Which is Not One", u: *Body Modification*, ed. Mike Featherstone, Sage Publications, London 2000, *Body&Society*, Volume 5, Numbers 2-3, str. 96. ("that the relation between self and the other, as with body and body, is chiasmatic, precisely insofar as corporeality and subjectivity - body and mind - are themselves folded back to each other, overflowing, enmeshed and mutually constitutive.")

Igra s nemogućim i opasnim povezivanjima tako se u tijelima/glumcima performansa odvija na višim nivoima i vrlo je kompleksna. S jedne strane možemo je shvatiti kao reakciju na potlačeno mjesto tijela u zapadnoj kulturi, posebice na nevidljiva spolna, rasna, socijalna artikulacija tijela koje je neprestano u opoziciji s racionaliziranim i hijerarhiziranim divizijama moderne regulacije. Takva artikulacija posebice je prisutna u svakodnevnosti i aktivističkom tijelu performansa šezdesetih i sedamdesetih godina. S druge se strane takvo otkrivanje opasnih povezivanja neprestano preplće s artikulacijom tijela i subjektivnošću smatra tehnološkom, znanstvenog i ekonomskog polja kompleksne suvremenosti, što je posebno karakteristično za zadnja dva desetljeća povijesti performansa. Suvremeni posthumani subjekt, ako ga tako zovemo, s obzirom na njegovu transparentnost i oslobađajuću igru s monstruošću, postaje posthuman upravo zbog nekog novog načina povezivanja, zbog nekog novog partnerstva²² koje nam otvaraju sveprisutni i kompleksni objekti naše vanjskosti. Suvremena monstrucija prisutna u performansima pokazuje nam takvo postojanje tijela (i subjektivnosti, koje su isprepletene do neprepoznatljivosti) na specifičan način: s ekstatičnim otkrivanjem povezivanja duboko izvan, porođna, odobrava i ruši suvremena i svoja vlastita povezivanja. Ne pokazuje, naime, samo to kako je monstruošnost istodobno granična i središnja za razumijevanje ljudske subjektivnosti, nego i kako je važno, ako već živimo u svijetu povezivanja, znati "koja su sačinjena, a koja nisu", kako kaže Donna Haraway. Legitimitet naših povezivanja pokazuje se upravo takvom svijetlošću, neprestanim povezivanjem i postavljanjem pozicije/opozicije. Ili, drugim riječima: monstrum je deista bio u modernizmu eksterioriziran u područje singularnog, nevidljivog drugog, ali je upravo na taj način (s nikad apsolutnom i uspješnom eksteriorizacijom) postao najinterioriziraniji objekt strasti, čežnje, neke bizarne, a ujedno strasne erotike koja je neprestano prognojila i izmicala temelje moderne prepoznatljivosti. Danas, kad smo suočeni sa sveprisutnošću povezivanja, taj se nevidljivi drugi, kako kaže Baudrillard, otkriva prije svega kao objekt produkcije, komodifikacije. Mada se čini kako smo potopljeni u sveprisutnost povezivanja, sada je problematično koliko je povezivanje uopće još strasno (opasna) veza.

Uvidljivi suvremeni posthumani tijela zahtijeva tako, posavimo li riječi A. Jones, više užitak u konfuznosti među granicama, nego anksioznost. Ali, takav je užitak u suvremenoj praksi performansa specifičan: možemo ga bez problema nazvati "taksičnim užitkom" i strategijom opasnih veza koja nam otkriva prije svega drukčije razumijevanje subjektivnosti. Suvremena utjelovljena subjektivnost, koja se ovdje otkriva, tako je po Jonesima mišljenja sustav taksičnih pozicija koje su rasne, seksualne, stališke, spolne **upravo zbog načina mijenjanja relacija** s drugima.²³ Tijelo performansa, dakle, nije nekakav rastvoren i raspršen autonomni kontejner znakova, jednosmjernih relacija i fragmenata identiteta, nego svoju relacionalnost i pravo mjesto aktera dobiva, postavlja i otkriva tek kao specifično (interaktivno) polje između; svaka njegova artikulacija teče temeljno kroz relacionalnost i nužno povezivanja.²⁴ Te izmjenjene relacije s drugima ta su ekstatično rastvorene, a istodobno neprestanim uprizoravanjem želje i duboko problematizirane. Raspršenjem tradicionalnih dihotomija, prilikom neprestanog prolaska između unutarnjeg i vanjskog, muškog i ženskog, tijela i umjetnog; misao i ja više nisu stabilni, granica više nije čvrsta, niti rub svijeta. "Koga vara... u životu

²² Kojeg Donna J. Haraway naziva "companion relationship".

²³ Amelia Jones: *Interpreting Feminist Bodies: The Unroutability of Desire*, U: *The Rhetoric of The Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, ur. Paul Duro, Cambridge University Press, 1996.

²⁴ Zato i svesništili pripon na otazanje, jednostavno se možemo susretamo tijela na pozornici uhvatiti kroz mak, jer time gubimo upravo ta distinkta razgraničenja značenja gdje je valna relacija, a ne postatmo. Performansno tijelo je između - nije sustav, niti diverzitet, nego interaktivno polje proizvođenja i širenja značenja, fikcionala i širenja procesa.

imamo samo nežiju koža... u ljudskim relacijama nema dobrog odnosa zato što netko nikada nije ono što ima... Ja imam kožu anđela, ali sam šakal... kožu krokodila, ali sam pudl; kožu cene žene, ali sam bijela; kožu žene, ali sam mulkarac; nikad nemam kožu onoga što jesam. Nema iznimke u tome pravilu, zato što nikad nisam ono što imam."²² Nastupa vrijeme za taktični užitak koji (igrivo, ali također i strogo, svrarno miši i osjeđa kvaliteta veza, način kako uopće postojimo usred kompleksnog spleta veza.

Suvremeni je performans, sa svojom monstracijom tijela, postavljen u središte pokušaja artikulacije suvremenih etičkih i političkih problema. Na kraju krajeva, nikada još nismo bili tako blizu ostvarenja fantazma monstracije kao s modernim razvojem tehnologije i znanosti. A taktični užitak tijela performerki i performerica pokazuje nam da takvo postojanje tijela nije samo produkt suvremene prepoznatljivosti *par excellence* koja nalazimo u genetskim i biogenetskim, medicinskim i drugim znanstvenim laboratorijima (otkrivlje čovjekove genetske karte ovdje shvaćam kao višak takve prepoznatljivosti), nego ostvarivanje otvorenih, individualnih i pozicijskih povezivanja kakva, primjerice, nalazimo u feminističkom pojmu kiborga.

Upravo s tim kompleksnim sadržajem monstracije igra se npr. francuska performerka Orlan, pokazuje nam način postojanja takvoga tijela, ali tako da sama vodi i bira opasna povezivanja. Njezina su djela situirana, kako sama kaže, između ludosti pogleda i nemogućnosti pogleda. Pokazuje nam kako je takvo postojanje igrad svakog identiteta (i zato i sama kaže da njezina djela ne govore o identitetu), kako identitet dolazi (ili ne) tek kasnije, pokazuje se kao u *performerki* iskonstruirana brojnim opasnim povezivanjima koja su u suvremenoj komodifikaciji i komercijalizaciji suvremenih identiteta najčešće opljačkana od svoje inherentne strasti, opasnosti i provokativnosti. Suvremene prakse aktivnoga tijela performans nam na neki način otvaraju uvid u samu prezentnost (odnosno užitak prezentnosti) postojanja tijela koje je rastvorenost izbora, protočnosti, tajne i igrivosti. Izvodebno neprestano upozorava na to kako je monstruozno, drukčije, čak nehamano inkorporirano duboko u nas same i kako smo i sami dio toga neprepoznatljivoga. Njihov je taktički užitak lukav; izmišljajući, igrivo se izdijeva i ukazuje na nemogućnost uokviravanja želje, a ujedno pozicioniranjem relacionalnosti govori o nužnosti lokacije, granicama i, na kraju krajeva, o jezoovitosti/budućnosti inkorporacije. Tijelo kao autor tako nam neprestano pokazuje i naše najnevidljivije, ali neprestano prisutne opasne veze i zapevao je strategija prezentnosti naše tamne, izmišljote, propusne i neprestano spletene i isprepletene čovječnosti. Odnosno, ako zaključimo Derridinom mišlju, koja nam govori o inherentnoj etičnosti monstracije: "Budućnost koja ne bi bila čudovišna, uopće ne bi bila budućnost; bila bi sutrašnjica koja je već predviđena, izračunana i programirana. Sve je iskustvo otvoreno budućnosti i spremno, odnosno spremna se da dočeka monstruozno koje prispijeva."²³

Sa slovenskoga preveo Jagna Pogačnik

²² Ove je citate iz romana francuske posthumanističarke Hagitae Lemouise - Lencioni, kojeg je Orlan čitala za vrijeme jedne od njezinih operacija. Citirao prema: Julie Clarke, "The Sacrificial Body of Orlan", u: *Body Modifications*, ed. Mike Featherstone, Sage Publications, London 2009, *Body&Society*, Volume 3, Numbers 2-3, str. Body Modifications, str. 193. (The skin is deceptive ...in life only has one's skin, there is an error in human relations because one never is what one has...I have an angel's skin but I'm a jockal...a creature's skin but I am a puppy, a black skin but I am white; a woman's skin but I am a man; I never have the skin of what I am. There is no exception to the rule because I am never what I have.)

²³ Jacques Derrida: "Passages - From Traumatism to Promises" u: *Fabrics ... Desires*, 1974 - 1994, ur. Elisabeth Weber, Stanford University Press, 1995, str. 397 (A future that will be monstrous would not be a future; it would be already a predictable, calculable and programmable tomorrow. All experience open to the future is prepared or prepares itself to welcome the monstrous arrival.)

Gržinić i Šmid: dvostruki postupci - izvođenje i režija u video filmovima

U ovom će ogleda raspravljati o nastupanju pred kamerom i s onu stranu zje - odnosno o bavljenju glumom uspješno s režijom ili scenarijskim poslom - u slovenskoj videoprodukciji od otprilike 1980. godine do danas. Filozofkinja Marina Gržinić i povjesničarka umjetnosti Aina Šmid - koje su živeći i radeći u Ljubljani od 1982. godine bile članicama jedne ženske *psak* grupe i grupe za tjelesni performans - zajedno se bave videoumjetnošću te su se u ovih devetnaest godina neprekidne suradnje dotakle i instalacija, multimedijalnog stvaralaštva i Interneta.

Marina Gržinić, koja se posvetila i pisanju, smatrajući ga sličnim snimanju filmova - baš kao i Godard, koji je nekoliko puta izjavio: "Nema razlike između tih dviju djelatnosti: pisanje je jednako snimanju filma!" - pokušat će dekodirati presjecište kulturnih, političkih i teorijskih strategija na kojima se temelji njihova dvostruka - glumačka i redateljska - produkcija, koja obuhvaća 27 videofilmova, jedan film na 16-milimetarskoj vrpci, jedan videoperformans, 10 videomedijalnih instalacija, jedan interaktivni CD-ROM i dva projekta na Internetu. Taj pokušaj valja shvatiti kao paradigmu i primjer kako je moguće razumjeti kulturnu taktiku i medijske prakse u Istočnoj Europi, koje nisu paki povijesni slučaj okončan padom Berlinskoga zida.

U videofilmu *Tresaci odlaze*, koji smo snimile 1985. godine, jedna od dviju glumica - Marina Gržinić - pomoću videoefekata takoreći lice glumice koja je imala glavnu ulogu u istoimenom slovenskom igranom filmu što je oko 1950. godine snimio František Čap. U tom se videoradu filmska priča nastavlja uz glumu uživo i s novim ikonografskim elementima. S razotkrivanjem spomenutog ženskog lika iz Čapova partizanskog filma drama se transformira u melodramatičnu ljubavnu priču, i to zahvaljujući dvostrukoj glumi, deprimantnim efektima te umjetnim biografskim, povijesnim, političkim i umjetničkim uspostavenama iz privatnog života Marine Gržinić i Aine Šmid, kao i aluzijom na Marguerite Duras. Postupak "ulativavanja" filma u videomedij nagoviješta cijelo određeno sudbina koja čeka film, kao i opću vjernost filma u odnosu na video.

U prvoj sekvenci videofilmu *Os života* (snimljen 1987) pojavljuje se privlačno žensko tijelo koje se vidi upravo do iznad grudi. Iz tijela odjednom stane likovati krv: krv crvena, gusta, ljepljiva i "prava" - barem onoliko koliko može biti "prava" statična slika krvi transformirana u sliku krvi koja istječe iz tijela i s ekrana. Nasmiješena lica, to se tijelo grli od senzualnog užika, a ne od straha. Lik te žene zapravo je obazelo zadovoljstvo, i dok krv šiklja, ona ritmički dahće. Tom se sekvencom aludira na ikonu pop-glazbe, Madonna, te na Caravaggiovu sliku *Jadna i Holoferno* nastalu 1598. godine. Tijelo, naime, istovremeno doživljava junačko ogoljavanje i stigmatizaciju. U komunističkom je kontekstu zauzimalo raznovrsne položaje, od alijenzirana, otuđena tijela (koje zovemo *corpus alienus*) do tijela koje neodoljivo podsjeća na zločin (a zovemo ga *corpus delicti*). Radi se o dvjema metodama medijske vizualizacije kojima se nastoji ispreplesti elitni i masovna kultura u medija videofilmu. Glavna radnja filma *Os života* čine usporedne dviju žena na njihovoj zajedničkoj muža, kojega su optužile da ih je obje ubio, a zapravo su one ubile njega. U tom se videofilmu aludira na dijaloge i podtekst Staljinovih čistki i hladnoga rata koje su zereflektirano vizualizirale upravo estetika i mitologija poparta i hiperrealizma. U video su upotrebili reprodukcije slika *Hollywood* Edwarda Rusche i *Somnolent* Geralda Langa, nastale 1968. odnosno 1969. godine. Staljinistički tekst u video izniza subverziju tjerajući promatrača da njegovu sliku pročita u ključu socijalističkog realizma - kao socijalistički propagandni plakat - umjesto u američkom hiperrealističkom ključu.

Nakon spomenute sekvence slijedi u videu *Os života* lica dvija glumica koje razgovaraju, poput lica televizijskih spikerica na ekranu, lica koja se - poput ogromnih brda ili predmeta - dižu usred umjetne sintetičke crvene pustinje na kojoj u daljini piša posljednja slova riječi "Hollywood". Lice se može i odvostručiti odnosno umnogostručiti - kao, primjerice, u slučaju umnostručenja jedne glumice unutar iste slike - ili se pak može takoreći posuditi, kao u slučaju triplicirane Aine Šnid.

Nadalje, reprodukcijom slike pod naslovom "F.W.", koju je Robert Cottingham naslikao 1985. godine, odaje se priznanje urbanom američkom hiperrealizmu koji je dominirao likovnom scenom između 1960. i 1980. godine, transformirajući ga u ambijent za nesentimentalna komunističko kriminalistička priča.

U videofilmu *Os života* služe se Marina Gržinić i Aina Šnid dijelovima svojeg crno-bijelog 16-milimetarskog filma *Kod kuće*, snimljenoga 1985. i 1987. godine, kao povijesnim aluzijama. Scenarij filma *Kod kuće* temelji se na dnevnicima slovenskog pisca Bérarda Kocbeka koji pripovijeda o jednom muškarcu i o ulazi koji je on imao u Drugom svjetskom ratu. Taj film evocira barem tri teme: želja za "domom" kao protagonizmom zemljom, nemogućnost da se bude iskreno voljen i neizbježnost smrti. Glavne su reference u spomenutom filmu sekvence iz filmova *Vrtoglavlje* i *Paiko* Alfreda Hitchcocka te, posebno, znameniti trik s kamerom u filmu *Vrtoglavlje* u kojemu se kamera u kontinuiranom kadru penje i spušta stubama, nagovještajući da je počinjeno ubojstvo. Spomenuta sekvenca - u kojoj glume Marina Gržinić i Jožef Ropota - prvo se pomno rekonstruirala u filmu *Kod kuće*, a potom dekonstruirala u videu *Os života*.

Film *Kod kuće* služi se estetikom i ikonografijom karakterističnima za socijalistički realizam, koji je dominirao likovnom scenom između 1950. i 1960. godine, istovremeno iskazujući štovanje Hitchcocka. Fascinacija klasičnim filmskim žanrovima - kao što su kriminalistička priča, znanstvena fantastika i *horror* - prenosi se u videomitologiju. Film *Kod kuće* predstavlja nemoguće odnose hitchcockovske napetosti. *Trenuci odluke*, *Kod kuće* i *Os života* tvore trilogiju koja se bavi trima specifičnim razdobljima u slovenskoj - kao i u takozvanoj istočnoeuropskoj - povijesti i umjetnosti: film *Trenuci odluke* opisuje borbu za demokraciju i socijalističkih država prije Drugoga svjetskog rata te sâm taj rat; *Kod kuće* prikazuje olovno desetljeće između 1950. i 1960. godine, kojemu je Hitchcock antipod; a *Os života* bavi se olovnom "sedamdesetima" ovjekovječenima u djelima hiperrealizma i poparta.

Svi videofilmovi i jedan igrani film tandem Marina Gržinić- Aina Šnid bave se politikom. U desetljeća između 1980. i 1990. godine pokušale smo definirati odnos između socijalističke ideologije i idejne društveno-političke podloge svoje stvarnosti; devedesetih se godina okrećemo idejama koje podrivaju estetiku Zapada. Slovenci su se kasnije većinom pogrešno odnosili prema vizualizaciji temeljenoj na našem otvorenom izvođenju i reprodukciju seksa i pornografije, toliko udaljenoj od modobne službene državne vizualne produkcije. Umjetnost i pornografija bile su potko zabranjene, a tradicija *body arta* nikad nije ni zalivila u Sloveniji. *Trenuci odluke* ilustriraju katoličku maštu, koja je u javnom kulturnom životu bila zabranjena, kao i žene u razgovoru u javnosti. Porno kodovi, odnosi među ženama zalik onima u trileru te otvoreno formulirani politički stavovi osnovni su elementi našega rada.

Otrpiliše jedanaest godina kasnije, na webu smo kreirale *site Os života*, a videofilmska *Os života* ondje je našla smisao postojanja. *Os života* parafrazira na Internet orijentirano društvo potražuća *fast fooda*. Na jelovniku *Os života* korisnice i korisnici naći će ove teme: rođenje, tijelo, ljubav, umjetnost, mediji, povijest, zemljopis, društvena zajednica i smrt. Taj *site* predstavlja pokušaj da se kritički, te gotovo politički i dijalektički, reintegrira sadržaj umjetničkog materijala koji se širi s pomoću Interneta. Ako je *world wide web* specifična zajednica čije je milijunsko članstvo priključeno i željao novih informacija, želja i *sirova*, te otkrivanja mogućih suželja (*interface*), pomaka (*shift*) i putova (*paths*), tada nas - kao umjetnice, društvene aktivistice i *kyborg entere* - zanima kako se definiraju osnovni elementi toga "priključenog" stanja. Kako se danas može stvoriti nova individualna odgovornost bez površnog morala i patosa? U svojem projektu

upućujemo izazov shvaćanju *world wide web* kao bezgranične "mreže", otiskivajući na ovom sferu političke i društvene granice i pomake nastale na područja umjetnosti koji ravnanj našim duhom i tijelom. Struktura spomenutoga sfera sadrži specifične vizualne elemente iz tzv. istočnoga postsocijalističkog konteksta, odnosno iz povijesti umjetnosti, medija i života Istočne Europe.

Marina Gržinić i Aina Šmid služe se ovim sferom i da bi preispitale pojam umjetnosti na Internetu. Film *Os života* vodi narativu do dviju ključnih granica, a name do *Virtualnog kraja* (*Virtual Bored*) i *Antarktika* (*Antarctica*). *Virtualni kraj* važan je znak antidruštva i kontraelement u izobilju tehnopojaza, dok je *Antarktika* društvo lišeno vizualnih elemenata, odnosno distopijska geografska lokacija. *Os života* veže se i uz druge sferove, naglašavajući i političke, informacijske, društvene i artefaktske veze.

Vratimo se osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća. U videofilmu *Gofo proljeće* (snimile smo ga 1987) Boris Mauthner tvrdi ovako: "Sve sam našao gledajući. Bez tih slika ne bi bilo niti aas." Tim je riječima odgovorio na prijateljevo pitanje je Mauthnerovoj sklonosti transvestizmu i o glamura puzla, seksa i glazbe. *Gofo proljeće*, takozvani *road movie* posvećen "filmovima ceste" Wima Wendersa, nastoji prikazati scizibilitet i specifičnost rock generacije koja je u Sloveniji i nekadašnjoj Jugoslaviji djelovala od 1980. do 1990. godine. Djela stvorena u videomediju nastala su činom aroprijacije dokumenata, fotografija, vizualnih elemenata, lica i tijela koja se neprestano proizvode kao tipovi, stereotipovi i prototipovi. Zato u videofilmu nema psihologije, osim kad ona tvori dio "citata" ili "stereotipa". Film *Gofo proljeće* sadrži i stereotipne, prototipne i tipične likove žena iz naših video filmova Marine Gržinić i Aine Šmid, nastalih u suradnji s Dušanom Mandićem iz umjetničke grupe IRWIN, poput filma snimljenoga 1984. godine pod naslovom *Cindy Sherman, ili Hyattsville's Production predstavlja rekonstrukcija fotografije, Cindy Sherman*. Spomenuta videorekonstrukcija fotografija, Cindy Sherman, koja je osmislila Marina Gržinić, a snimio Dušan Mandić, nastala je recikliranjem scenskih i stilskih elemenata i detalja te izvođenjem poleđja s fotografija Cindy Sherman pred videokamerom. Takav je čin aroprijacije fotografija, kojima se sama Cindy Sherman služila kako bi stvorila ženske tipove, prototipe i stereotipe, vrsta dvostrukog preokreta. Likovi žena, odnosno mnoštvo njihovih lica i identiteta koje je Cindy Sherman već "ukrula" iz filmova i masovnih medija, ovdje su preobrađeni. Spomenuti je video film stoga dvostruka negacija identiteta, odnosno negacija već recikliranih likova Cindy Sherman. Može ga se stoga smatrati povratkom nečega što je potisnuto i što uzvraća udarac jer se fotografski likovi Cindy Sherman vraćaju onamo odakle su ih uzeli ili posudili: vraćaju se u "carstvo pokretnih slika". Upotrebnom takvih metoda nastala je videoslika koja razotkriva neprekidno izlaganje, umetanje i preuređivanje.

Mnogi od video filmova autorskog dua Gržinić/Šmid snimljeni su na osim mjestima unutar struktura društvenog sistema koja su skrivena od pogleda: u spavaćoj sobi, na primjer, ili u kapaciteti privatnog stana.

Ključni vizualni element u videofilmu *Djevojka s narascom* (snimljenom 1987) reprodukcija je slike Renée Magrittea pod naslovom *La trahison des images* (*Izdaja slika*), poznate po tekstu u slici: "Ceci n'est pas une pipe" ("Ovo nije lula"). Upotreba citata i metoda recikliranja upućuje na problem originalnosti i ponavljanja, kao i na pitanja o stvarnosti i medijskoj simulaciji. Metoda korištena u ovoj filmu paze je suprotna metodi iz filma *Os života*. Okoliš je realan u svakome detalju jer se snimalo u nekom napuštenom dvorcu, u nečijem stanu i radionici, na ulici. Optičku se stvarnost simulira preobražkom naših tijela, netačnim rasporedom predmeta, kao i uz pomoć istovremeno stvarnih i fantastičnih boja, te zvukova koji se mogu osjetiti, baš kao što se slike mogu čuti.

Glumice i glumci, baš kao i predmeti, umetnu se, udvostručuju i preobražavaju. Oni se umnažaju i rasipaju. Videoslika je simboliziranih, stvarnih, mitskih i dokumentarnih elemenata. Videoslika više ne funkcionira kao metafora u odnosu na neki predmet, odnosno kao reprodukcija slike: služeći se dvjema formama umjesto dvjema slikama, ona djeluje kao agens preobrazbe, kao metonimija.

U videofilmu *Bilokacija* (iz 1990) posve se jasno razabire položaj tijela u odnosu na povijest i teorija u tzv. postsocijalističkom kontekstu. *Bilokacija* je istovremeno prebivanje dale i tijela na dvama različitim mjestima. Tim se izrazom izvestno opisuju medij videa i definira povijest u odnosu na tijelo. Originalni dokumentarni materijal koji je Televizije Slovenija snimila za takorvanog "građanskog rata" na Kosovu 1989. godine supostavlja se u filmu *Bilokacija* imaginarnom svijetu sintetičkih videoslika. Spomenuti dokumentarni film, koji se nije prije toga emitirao na državnoj televiziji, preklapa se s likom balerine, i to tako da se umetne, primjerice, u njezino oko ili utrobu. U filmu *Bilokacija* tijelo se preparira i balzamira kao za socijalističku smrtu ili prije no što će osuđenik biti odveden na vješala. Kao da vrućac smotre nije uzbuđenje koje ona izaziva, nego tijelo - balzamirano i polirano, tijelo našminkano kao žrtva. Osim toga, način na koji ga se prikazuje u *Bilokaciji* jasno pokazuje da je tijelo u videofilmu tek videorezolucija [video resolution].

Sudbina videomedija - koji se 1990-ih našao u posve novom političkom i umjetničkom kontekstu - ostvarić će se elektroničkim i digitalnim postupkom inkrustacije. Ti videoradovi odražavaju *Zeitgeist*, dah vremena, u doba rata na Balkanu u posljednjem desetljeću dvadesetoga stoljeća. U dokumentarne snimke iz rata umetne se konstruirani fiktionalni materijal. Umjesto da se dokumentarnim filmom prikaže naša današnjica, strukture elektroničkih procesa nude paradokse i nelinearnu montazu. Mirovne konferencije koje su se bavile ratom u Bosni i Hercegovini podjednako su vješto konstruirane, no nedostaje im rezolucija. Pomoću videa i postupaka neaproprijacije - poput recikliranja različitih povijesti i kultura - dobiva se multikulturalno, hibridno estetsko stanje. Pokušaj je to da se izazove empatija ondje gdje vlada apatija, kao i da se stvori tjeskoba bez ekstaze.

Videofilm *Tri sestre*, snimljen 1992. u posve promijenjenom političkom i umjetničkom kontekstu, na nov način predočuje klasičnu dramu Antona Pavloviča Čehova. Može ga se shvatiti i kao pokušaj diskusije o raspadu komunizma, te o rasizmu, nacionalizmu i novim političkim mehanizmima slobodno tržišnog kapitalizma. Spomeniti videofilm sadrži, primjerice, *revu*ke jedne znamenite Benettonove reklame, a istražuje i odnos između Čehova i filмова *Otkopavača* Pavlenk Sergeja Ejzenšteja te *Nedodirljivi* Briana de Palme. Videomedij nalikuje virtualnoj eksploziji takozvane "retirajuće svasitike": krobotine nas, aizme, uvode u samu utrobu postkomunističkoga stanja, stanja zasićenoga ne samo krvlju, kalom, lekovima i čudovitima, nego i krajeje apurdim utopijama, vizijama i strategijama, kao i svijetlu o apokalipsi i o sebstvu na kraju timljeja.

Posljednji čin neposlaha koji u filmu *Tri sestre*, poput junakinje filma *Noćni čuvar* Lilliane Cavani, počinu stereotipno transvestitsko tijelo, predstavlja njena izjava na kraju filma: "Predivjet ću." Autorice se, dakle, ne služe simuliranjem, nego razvijaju taktiku političke i estetske artikulacije stvarnosti te primjenjuju politiku otpora, kao što bi možda rekao Homi Bhabha, oko određenog subjekta konstruiranoga u trenutku dezintegracije. Ovdje ću preokrenuti Gošardovu reformulaciju francuskoga novog vata, naime njegovu rečenicu "Nije krv, nego je crveno." Od tijela u komunizmu možemo se naučiti da to "nije crveno, nego je krv". Na površinu videoradova pastalih u postkomunističkoj eri iznirja tako traumatična izvješćena iz *Tri sestre* bavi se problemima položaja žene u društvu, uloga žena i muškaraca te vjerske diskriminacije.

U filmu *Ljubavni*, koji smo snimile 1993. godine, umjetno konstruirani nadrealistički prizori inspirirani slikama Renée Magrittea - poput *Djevojčice koja jede pticu*, *Sei stvori* i *Ljubačica* - supostavljaju se uz dokumentarni materijal snimljen u izbjegličkim logorima u Ljubljani nastanjenima izbjeglicama iz Bosne. U tom videofilmu recikliraju se, dakle, različite povijesti i kulture. Gledatelji promatraju uznemirujuću psihološka igra između stripizate i publike, a priča u tom filmu nadilazi jednostavne probleme identiteta, izmišljajući srodstvo. Manje je važno to što se tijelo prikazuje kao da je nešto drugo, a važnija je misao da se živi s kontradikcijama i kroz njih.

Inserti iz neovangardističkih filmova koje su Emir Kusturica, Živojin Pavlović i Želimir Žilnik snimili u tzv. razdoblju jugoslavenskog filma između 1970. i 1990. godine preištavaju se, prerađuju i

prekoidaju u videofilmu *Lana 10* koji smo snimile 1994. godine. Taj se film bavi ulogom različitih medija u ratu u Bosni i Hercegovini, i to u doba kad svijet, kojim se šire kompjutorske mreže, komunicira Internetom i služi se kibercizma. Ako je uistinu svaki dio ogromnoga hiperteksta, kodiranoga u adaptiranoj i skraćenoj povijesti na CD-ROM-u, zašto ne bismo pokušale pokazati videosliku kao hipertekst, ali hipertekst koji će ukazati na skrivena mjesta naše prošlosti i sadašnjosti? Savremena tehnologija donosi sjajne, zlahtne slike, dok se VHS-tehnologijom može proizvesti gotovo ranjena površina elektronske slike. Da bi se vratilo tijelo u sliku, moramo se poslužiti ogrebotinama i peljavitinom, a ne ulaštenim, sjajnim površinama. Fizičko tijelo, osjetila i trenutak kad se tijelo pokrene mogu se dočarati greškama u slici. Greške u slici nalik su otiscima prstiju na filmu ili pak ogrebotini i ožiljcima na koži koji dokazuju da slika postoji. Počiniti pogrešku znači naći mjesto u vremenu. Greška je poput rane u slici, ona je kao pogreška u slici. Situacija je to u kojoj se stvara otvoreni trenutak, jaz, zijev, u koji se može umetnuti ne samo pravo tijelo nego i interpretacija. Na nju se može pokazati pestom i reći: "Ispod ove greške mora biti nečega." Takva je greška simptom.

Naš videofilm iz 1999. pod naslovom *O mshama s nžvice* bavi se idejom europskog prostora, podijeljenoga, žrtvovanoga. Egozemplarni vizualno konstruirani nadrealistički svijet činjenica i osjećaja, s kojime se isprepleću dokumenti iz knjiga i časopisa, potiče na preištitavanje europskog prostora, odnosno Istočne i Zapadne Europe. Služeći se aluzijama na povijest, umjetnost i filozofiju - primjerice, na Kanta - spomenuto djelo razrađuje pojam Istočne Europe kao nedjeljiva podjelnika na sve europske okrajnosti. Istočna Europa je komad dreka i simptom političkih, kulturnih i epistemoloških neuspjeha što ih je Europa doživjela u dvadesetom stoljeću. Suprotstavljaju se dva važna pristupa estetici filmske produkcije: Bergman protiv Godarda. U ovom se videofilmu reiniscenira Eddie Constantine - lik iz Godardova filma *Alphaville* ili *Pustolovina Lemmyja Cautiona* - koji je i prije Jamesa Bonda bio ovisnik o alkoholu, seksu i pustolovinama. Constantineov reiniscenirani lik uspoređuje se s rekonstrukcijom partije šaha u kojoj Smrt nastoji pobijediti, naimo sa znamenitim prizorom iz filma *Seabird pečor* koji je Ingmar Bergman snimio 1956. godine. U filmu *O mshama s nžvice* taj je prizor u svim elementima (od položaja glumčevih tijela i scenografije pa do rakursa snimanja) identičan Bergmanovu prizoru osim u jednome: partiju šaha igraju ovdje reinkarnacija Giuliete Masine iz Fellinijeva filma *Ulica* i Szabov Mešino. Potonji zamjenjuje Smrt, aludirajući na nju dvostrukim ličnostima i obrednom simbolikom.

Budući da se američki kapitalizam odavijek "vrti" oko demona, mafije i sporta, u spomenutom su videofilmu male uloge dobili i Mia Farrow kao lik iz filma *Rosemaryno dijete* i boksač Jack Dempsey. Tempo u filmu *O mshama s nžvice* eliptično raste od halucinacija i shizofrenije, preko apatije i seksualnih frustracija do iznenađne pomirne na njenom kraju, čime se ožiljava film Coste Gavrasa *Missing* iz godine 1982. Teorijska matrica koju Marina Gržinić razvija u ovom videu iskričljena je subverzija filma *Muško - žensko* koji je Jean-Luc Godard snimio 1966. godine. U godini 1999. - čija igra brojeva u odnosu na 1966. također valja nočiti - ženska strana predstavlja istočne Europljane, ili matricu monstruma, a muška strana stanovnike Zapadne Europe, odnosno matricu društvenog ološa.

Djeca Karla Marxa i Coca-Colle danas se gule u citatima, mješavinama žanrovskih stilova, dokumentarcima, montaži koja nije unaprijed zadana i divljim promjenama ritma. Mitovi znanosti fikcijske vladaju psihodeličnim stazama pa se mogu razviti barom tri fiktionalne paradigme: politička (a radovima koje su Marina Gržinić i Aina Šmid snimile između 1980. i 1990. godine); prostorna (koja nalazimo u njihovim filmskim bilježnicima, *Tri sestre* i *Lana 10*) te horor, odnosno horor vacai (evidentan u filmu *O mshama s nžvice*).

S engleskoga prevela Bostva Kot

Iskustvo pisanja: fenomenologija, poststrukturalizam i tjelesno kazalište

Posljednjih se godina u akademskim krugovima javila reakcija na poststrukturalističke moduse lingvističke analize izvedbe koja se temelji na pokretu. U jednom svom tekstu napisanom 1999. godine primijetiti će tako Ana Sanchez-Colberg da se "neki aspekti ljudskog života ne mogu objasniti uz pomoć jezičnih struktura", i da "plesno kazalište predstavlja posebnu vrstu izvedbe čiji su ciljevi možda oskrab i izvan područja lingvističke analize" (Sanchez-Colberg, 1999). Brojni suvremeni teoretičari smatraju da je o kinestetičkom iskustvu tjelesne izvedbe primjerenije razmišljati u okviru novijih alternativnih pristapa koji se oslanjaju na fenomenologiju ili su iz nje adaptirani.

Središnji elementi debate između sljebenik i kritičari paradoksalno bi smatrali ideju da se različiti modusi poststrukturalističkim pristupima osvojeni su oko naravi odnosa jezika i iskustva. U ovom će ogledu pokušati prepoznati ključne sporne točke u spomenutoj raspravi i odrediti njihovo mjesto unutar filozofskih i teorijskih perspektiva iz kojih proizilaze. Nije to, međutim, nezainteresiran komentar o suprotnim pristupima. Poststrukturalistička lingvistička teorija po momjem je mišljenju snažno utjecala na suvremeno tjelesno kazalište, pa će nastojati pokazati kako velik dio europske prakse uopće ne odbacuje lingvistički pojam iskustva, nego svjesno dovodi u prvi plan sloga koja jezik ima u konstrukciji iskustva i za izvedba i za gledaoca.

Mnogi kazališni praktičari i kritičari paradoksalno bi smatrali ideju da se različiti modusi tjelesnih izvedbi bave jezikom. U svojem revolucionarnom ogledu iz 1996. Ana Sanchez-Colberg tvrdi da se izrazom "tjelesno kazalište" s vremenom počelo označavati modus izvedbe u kojem se "verbalnoj pripovijesti - ako je uopće ima - pripušta tek podređen položaj", i to zato što se "sve veće srećavanje jezika" - kako je autorica nazvala pojavu koju je registrirala u dvadesetostoljetnoj izvedbi - temelji na "nestanku vjere u sposobnost jezika da izrazi položaj čovjeka-u-svijetu, takva jezika koji smjera izraziti i time obuhvatiti opća istine ne dovodeći u pitanje materijalne prakse iz kojih je sâm nastao" (Sanchez-Colberg, 1996: 40-41). Navedena tvrdnja upućuje nas na postulat fenomenologijske filozofije da je jezik posljedica iskustva pa može biti samo prijedlog toga iskustva ili refleksija o njemu. U sklopu "ekspresionističkih" pristupa utjecajnih teoretičara izvedbe poput Grotowskoga i Artauda, jezik se shvaća kao nešto što skriva iskustvo pa ga valja izbjeći ili ospositi čeli li se otkriti stvarnost odnosno podijeliti iskustva.

Uvjerenje da se do takve prvobitne razine iskustva može doći pomoću tijela također se može objasniti u fenomenologijskim kategorijama. U jednoj svojoj tekstu iz 1981. godine Merleau-Ponty je napisao da je pravi subjekt djelovanja i percepcije tjelesni subjekt koji "poznaje" svijet na pre-refleksivni način i koji je izvor njegova izravnog i neposrednog iskustva. "Moje je tijelo permanentno postavljeno ispred stvari da bi ih moglo opažati, a pojave su, prema tome, uvijek "zapakirane" u određen stav tijela. Odnos između pojava i kinestetičke situacije nije mi stoga poznat zahvaljujući kakvu zakonu ili pak formuli, nego zato što imam tijelo, i što se tim tijelom nosim sa svijetom" (Merleau-Ponty, 1981: 303).

Po mišljenju Merleau-Pontyja, znanje tijela je "elementarno", to jest, ono je izvorno i prvobitno. To se mišljenje bazira na husserlovskom načelu da mi, kao ljudski subjekti, "intendiramo" svijet, što znači da nema vanjskoga, znanstveno određivoga svijeta, nego da postoji samo ljudsko iskustvo o njemu. Naše iskustvo obuhvaća implikativne "horizonte", odnosno druga moguća iskustva, koja se međutim ne mogu objektivno "dokazati": ne mogu se, primjerice, dokazati znanstvenim zakonima, jer su potonji tek apstraktne ideje nastale

na temelju "proživljenoga" iskustva. Tijelo tvori neposredna sponu sa svijetom kojoj ne trebaju nikakve mentalne predodžbe o njemu. Ne znači to da predmeti oko nas nemaju "stvarne" egzistencije: naprotiv, svako je iskustvo iskustvo nečega. No puki objektivistički opis predmeta iskustva, koji se ne poziva na djelatnost tijela koje ga intendira, taj će predmet pogrešno prikazati.

Spomenuta teorija pravi bitnu razliku između tijela i iskustva. Fenomenolozi ne tvrde da tijelo uopće nije podložno upisivanju. Naprotiv, oni priznaju da je ljudski "svijet života" donekle kulturalno definiran i da se ljudska tijela prilagođavaju životu u društvu, odnosno da se svakog čovjeka može naučiti kako da "pokrene" neki telesni jezik. No prema fenomenologijskoj filozofiji, ispod društvenog značenja ipak prebiva i razina doživljenog iskustva do koje se može doći tijelom, odnosno osjetilima.

U romanu *Mačnica*, objavljenom 1963, opisuje Sartre postupak "svlačenja" kulturalno nametnutih značenja ili interpretacije, koji omogućuje neposredni i direktnu percepciju nekoneceptualiziranih "stvari po sebi". Spomenuti postupak nalikuje metodi izobrazbe glumaca kojoj je Grotowski dao ime "Via Negativa" i koja pokušava svući sav socijalizirani jezik tijela kako bi ponovo otkrila prvobitni "poriv" odnosno "znak" što ga društvena gesta zamagljuje. Nešto je suvremeniji primjer takva pristupa interpretacija fenomenologije plesa koji je razvio Nigel Stewart: "fenomenologijskom redukcijom [...] skida se s objekta 'stoj po stojećim kulturnih predprijemova i predispozicija [koje] zamažu sliku svijeta života' [...] fenomenologija plesa svodi sliku plesa na strukturu koje su bitne i ključne za naš osjet tijela u pokretu" (Stewart, 1998: 45).

Neki od najnovijih fenomenologijskih pogleda služe se takozvanom "višestrukom" metodom analize izvedbe, u kojoj se priznaju "koлебanja objekta između iskustvenosti i referencijalnosti". Prema priznaju potreba za refleksijom, zagovornici spomenutih pogleda tvrde da se poststrukturalizam odriče subjektivnog iskustva. Što se tiče izvedbe temeljene na pokretu, lingvistička analiza - kažu - isključuje ili obezvrjeđuje "tjelesnost" u tjelesnom kazalitu. Prema analizi Ane Sanchez-Colberg iz 1999. godine, tjelesna izvedba ima sposobnost nadilaženja komunikacije sve do svojevrstne "metakomunikacije" u kojoj izvođači i publika "zajedno nešto rade" (Sanchez-Colberg, 1999).

Glavni prigovori koji spomenutom pogledu upućuju poststrukturalisti odnosi se na poimanje da sam tijelo omogućuje pristup iskustvu na način koji jezik nije kadar ostvariti. Derrida smatra da je jezik sinonim za iskustvo pa mu stoga može prethoditi, odnosno, drugim riječima, da se iskustvo tvori pomoću načina, na koje ga artikuliramo. Da bismo pojasnili tu Derridinu misao, poslužiti ćemo se pojmovima prisutnosti i odsutnosti. U fenomenologijskoj filozofiji postoji bitna veza između sebstva i prisutnosti.

Prema Husserlovoj teoriji fenomenologijske epoche, odnosno odustajanja od suda, s obzirom na to da pojedinac može potpuno poznavati samo svoje vlastito iskustvo, on mora "staviti u zagradu", odnosno isključiti, vjeru u konkretnu egzistenciju sve "drugotnosti" koja nije on sâm; takozvano "drugoto" je odsutno. Ako je iskustvo, istovremeno, uvijek iskustvo nečega, tad čovjek ne može izmaknuti vječnom odnosu između sebstva i drugotnosti, između prisutnosti i odsutnosti. Ono što nije prisutno označujemo, reći će Husserl, značenjskim sustavima, pomoću kojih se odsutni predmet zamjenjuje znakom. No svakome pojmu, a time i svakome značenjskom sastavu, prethodi samoprisutnost.

"Ja" koje se nalazi iza samoprisutnosti, smatra Derrida, ne prethodi samo mišljenja nego i izražavanju. Riječ "ja" znak je koji označuje moju samoprisutnost. Ona nije isto što i moja samoprisutnost - koja ne treba označavati - nego je zamjenjiva. No riječ "ja" zadobiva značenje tek u odnosu na riječi "ti", "ona" i "one", te u odnosu na pojam glagola jer "ja" postaje aktivnom prisutnošću u svijetu tek uz pomoć riječi poput "sam" ili "da". Husserlova je "samoprisutnost" nijema i usamljena, reći će Derrida u jednom svom tekstu iz 1997: bez pojmovnog odnosa prema "drugotnome" takva se "samoprisutnost" ne može izraziti u svijetu.¹ Poststrukturalistička misao definira prisutnost kao "prvobitna", elementarno jednostavna - i stoga izvorno jena neprovodna - sintezu znakova, odnosno tragova pamćenja" (Derrida, 1997: 116).

Ne znamo li ni za jedno drugo sebstvo osim onoga koje se može izraziti tek u odnosu na sve znakove od kojih se sastoji jezični sustav, tada *ipso facto* nema nijednog tako reći poznatoga tijela osim onoga koje "izražava" samo sebe. Poststrukturalisti ne poriču ideju da izvedba sadrži višestruke razine izražaja, nego se protive mišljenju da se iskustvo može dosegnuti prije tijelom nego pomoću misli. Iskustvo tjelesnosti iskustvo je jezika. Možemo dekonstruirati različite jezike koji nas tvore kako bismo jašnije razumjeli na koji su način oni dijetalni, ali ne postoji mogućnost da bilo koji postupak "svlačenja" s vremenom dovede do neke čiste i prisutne razine iskustva.

U ovom pogledu želim dokazati da se velik dio suvremenoga europskog tjelesnog kazališta bavi pojmovnim shvaćanjem tjelesnosti, svjesno stavljajući u prvi plan ulogu jezika u izražajnom tijelu. Jezik se ne naglašava, smatram, zato da bi se govoru dalo povlašten položaj u odnosu na pokret, nego zato da se gledaocima potakne na svjesnu refleksiju o sličnosti i međuovisnosti jezičnih i tjelesnih elemenata kao takozvanoga "pisma". Slijedeći će primjeri pokazati kako tjelesno kazalište problematizira tjelesno iskustvo, izražavajući osjetilna reakcija kako bi ga učinilo kompleksnijim i tako smjestilo publiku unutar tjelesnog "ozbiljenja".

Eksplozija *širocvrsta* na plesnoj sceni 1980-ih izražava je bujan kontradiktornih kritičkih reakcija. Snažna tjelesnost te naglasak na riskantnosti i nepredvidljivosti scenskog pokreta s jedne strane potiču publiku da se fizički uključi u predstavu; s druge pak strane, diskontinuirana naracija i fragmentaran vizualni stil katkad emocija podnja. Videofilm *Zemlja rađ* (Rosebud), koji je Wim Vandekeybus snimio 1995, temelji se na elementima trije kazališnih predstava, a studi se širokom lepezom tehnika koje trebaju uznemiriti samodopadno gledaoce, oduzeti im pasivnu ulogu promatrača i satjerati ih na tjelesni doživljaj. No ne dopušta nam se da se jednostavno prepustimo pokretu. Naše osjetilno iskustvo stalno prekidaju iznenadni zamrznuti kadrovi ili ponavljanja te neočekivani rakursi ili promjene perspektive. Umnožena, isprekidana montaža te fragmentarna glazbena partitura, koja kao da nema direktne veze s pokretom, dezorijentira nas vizualno i auditivno.

U jednoj ranoj, frenetičnoj sekvenci, grupa izvođača trči, skače, pada i kotlija se, a istodobno se zahucuje pravim ciglama. Dojma dezorijentiranosti pridonose brza montaža te tehnike snimanja poput vrtnje i zamućenja: netko pokušava održati ravnotežu na cigli; trenutak kasnije netko jarne prema njemu iz novog kuta, dok netko treći visi, a potom padne s visoke stolice. Sve što vidim zadivljuje me: osjećam adrenalin od uzbuđenja i leka, osjećam se prebađenom, prisutnom, angažiranom. No moja osjetilna reakcija stalno prekidaju nedostatak kontinuiteta u drami. Neka žena skoči na nekog muškarca, snimka se na tren zaustavi, ona opet skače i skače; neki muškarac baca u zrak ciglu koja ne pada nego se pojavljuje ispod njega. Film *Zemlja rađ* stvara svojevrsni neprekidni tjelesni doživljaj, baš kao da "upali" neku tjelesnu reakciju - poput grčenja trbušnih mišića i ubrzanja disanja - a potom pritisne "stanku", naglašavajući time stvarnost mog tijela, istovremeno me podsjećajući da se njime manipulira pomoću umjetničkih sredstava.

U fenomenološkom smislu, *Zemlja rađ* pojačava kod gledaoce osjećaj prisutnosti. Budući da je malo toga u filmu logično, gledatelj mora obuzdati mentalna refleksija i osloniti se na neposredne osjetilne reakcije i osjećaje, čiji se prirodni tok često naglo prekida pa ih je gledatelj posve svjestan. Interpretacija drame nastupa kasnije, kad gledatelj razmišlja o svom iskustvu i izražava ga kao intelektualno ili umjetničko "značenje". To značenje, međutim, nije isto što i sama izvedba, koja postoji jedino kao dio postojećeg inencionalnog odnosa ljudskog iskustvenog subjekta i njegova doživljenog objekta.

U poststrukturalističkom smislu *Zemlja rađ* ne donosi ništa do jezika. Uz pomoć dekonstrukcijskog pristupa ona razotkriva značenjske sustave kojima pripada, odnosno otkriva od kakvih se značenjskih nizova sastoji pojmljeno iskustvo izvedbe. Film *Zemlja rađ* u početku otežava svaka mogućnost "ne-posrednog" doživljaja direktnim referencama na posredničku ulogu izvedbene situacije. Naslovna se sekvenca u uvodnom dijelu isprepleće u montaži s kratkim dijelom u kojemu plesačice i plesači jedno po jedno ulaze u snimku i raspoređuju se u svečani položaj oko stolice, gledajući ravno u kameru. Zahvaljujući takvom

rasporedu scena podjedača na obiteljaku fotografiju. Spomenuta se sekvenca ponavlja nekoliko puta, sve dok grupa ne "razbije" stolicu bačena odsekuda izvan kadra. Takav uvod u dramu izaziva u gledateljstvu svijest o tome da se nalaze u položaju promatrača koji promatraju tehnološki posjedovanu reprodukciju. Budući da se u nama tako stvorila svijest o "odsutnosti" izvedbe i izvođača, nećemo povjerovati ni u prisutnost osjetljivih reakcija koje izvedba izazove.

Od početka do kraja drame tehnološki efekt funkcionira kao sredstvo za dekonstrukciju drame, zato što tjelesne reakcije samo proizvode dojam tjelesne izmjenjenosti. "Osjećaj" koji će u gledaocu izazvati skok plesačice ovisi o njegovu poznavanju pojma "skoka" uz pomoć tehnike zamrznutog kadra. Kad plesačica osazne lebdjeti u zraku, gledalac se zapita: "Ta kako nije došlo ču?" postajući načas svjestan sustava značenja u koji je "skok" upisan. Čim shvatimo da našim tijelima manipulira umjetnička forma, uvidjet ćemo da je tijelo podložno sustavu čula. Stoga bismo mogli zaključiti da spomenuta drama stvara u gledaocu svijest o tjelesnim čulima, i to upravo zato da bi problematizirala "značenje" tog čula.

Prihvatanje da iskustvo nastaje unutar jezičnih sustava ne navodi nužno na zaključak da među tim sustavima nema razlike. Dok je rano tjelesno kazalište nastojalo nadići jezik *per se* kako bi otkrilo izvornu tjelesnu razinu iskustva, savremena se kazališna praksa, smatram, uvelike bavi otkrivanjem različitih vrsta jezika koji ispisuju tijelo i istraživanjem načina na koje pokret izražava te jezike. Neke vrste postmodernog plesa koji se bave dekonstrukcijom plesa-kao-sustava, juktaponiraju kodove društvenog pokreta i kodove plesa kao umjetnosti. Tjelesno se kazalište gradi i raste upravo na ovakvim temama, često dekonstruirajući emocionalno iskustvo tjelesnim jezikom kojim se ono realizira.

U fenomenološkom smislu, izrazi poput "straha" i "radosti" su deskriptori, prijevodi tjelesnog iskustva nečega u okolini što stvara osobit niz tjelesnih, osjetljivih reakcija. Zagovornici egzistencijalističke fenomenologije smatraju da ljudski subjekt aktivno stvara iskustvo. Svako iskustvo straha jedinstveno je i neponovljivo jer nastaje kao posljedica interakcije čovjeka i nekog predmeta u sadašnjem trenutku. Čovjek sintetizira pojam straha koji se temelji na njegovu tjelesnom iskustvu. Merleau-Ponty drži jezik određenim sustavom kojim se ne može točno opisati neodređenost, izvornost doživljenog iskustva.²

U poststrukturalističkom smislu jezik nije ni određen ni postojan jer značenje svakog znaka ovisi o njegova odnosa prema drugim znakovima u odgovarajućem značenjskom sustavu. Tjelesno kazalište zalazi u poststrukturalističkom pristupu mogućnosti za istraživanje odnosa, između pojma osjećaja i jezik, koji se temelje na tijelu.

Pilići 1983. godine u svojoj predstavi *Rosas Danst Rosas*, koreografkinja Anne Teresa de Keersmaeker ustvrdila je: "Matematički ritam ponavljanja naizgled često isključuje emocionalnu dubinu. No u namjeri da ostvarim dramska saaga, u ovom sam se radu poslužila samo koreografskim elementima poput tipa, svojstava i energije pokreta, prostornog rasporeda, ritma i veza između plesa i glazbe" (de Keersmaeker, 1983 online). U nekim bi se aspektima njezina koreografska metoda mogla opisati kao prisvajanje dekonstrukcijskog pristupa emocionalnoj gramatici.

U videoverziji predstave *Rosas Danst Rosas*, nastaloj 1998. godine, javlju se mnoštvo gesta i pokreta poznatih iz svakidašnjeg "emocionalnog rječnika": primjerice, iznenadan, brz okret glave u stranu; sjedanje uz otvore stizanje; trzaj vrata koji otkriva rame. No te svakidašnje geste i pokreti ne pojavljuju se u jasno razaznatljivoj situaciji. Kontekst koji bi ih tumačio ne made ni fizička okolina u kojoj se zbivaju, ni narativne strukture. Gestiualne se sekvence beskonačno ponavljaju, s varijacijama u broju, redoslijedu i smjeru, no uvijek s jednakom peštavom energijom. Tako nastaje prikaz statičnog emocionalnog sadržaja, lišen razvoja kakav bismo obično očekivali. Eto primjera dvaju različitih načina na koje se emocionalna koherencija može razbiti kako bi se otkrili oni elementi tjelesnog jezika koji joj koherenciji daju smisao. Izvan prostornog konteksta ili protoka vremena, emocije se doimaju neprirodnima.

Ponavljanja kojima se slaži Anne Teresa de Keersmaeker djeluju i kao mikroskop, pojačavaju gledaoca da se koncentrira na emocionalni element prikazan tijelom, da otkrije njegove sastavnice. Postajemo sve svjesniji da značenje gesta ovisi o drugim elementima tjelesnog jezika - primjerice, o tempu, smjeru, snazi i tipu pokreta. Već spomenuti okret glave otkriva čas frustracija, čas odbijanje, a čas očaj, ovisno o njegovu mjestu unutar tjelesne fraze. Budeći i gledaocima svijest o njihovim interpretativnim postupcima, Anne Teresa de Keersmaeker pokazuje da je emocionalna gesta puni označitelj, proizvoljan izraz koji zadobiva značenje tek u odnosu na "rečenicu pokreta" u kojoj je upisana.

Smatram da dramska snaga koju spomenuta autorica spominje nastaje iz kombinacije ponavljanja i visoke energije. Predstava govori o nemogućnosti "čistog" emocionalnog iskustva, pokušajući kako se emocionalno jedinstvo raspada pri pobližem ispitivanju. Podajuća nas to na Derridinu ideju da nema izražajne samoprisutnosti. Prisutnost sadašnjosti izvedena je iz ponavljanja jer razumljivost svakoga znaka ovisi o njegovim točkama pojmovne referencijalnosti, te otuda o pretpostojemem jezičnom sustavu u kojemu je upisan (Derrida, 1973: 52). Naizgledna emocionalna uključenosť izvođača u pokret potiče gledaoca na sudjelovanje, ali neprestano ponavljanje radi protiv doživljajnog uranjanja na manje-više isti onaj način kao što to u Vandekeybusovoj *Zemlji ruđi*, čine tehnološki prekidi. Nepovezanost dijelova podriva tijek energije.

Radovi dvoje spomenutih koreografa osporavaju fenomenološkijska tvrdnja da je tjelesni afekt prvobitan ili "prirodan", no to ne znači da je iskustvo tjelesnog kazališta posve intelektualno. I sama Anne Teresa de Keersmaeker ustvrditi će da njezin pristup ne isključuje emocionalnu dubinu, nego istražuje kako ljudi emocionalno "znače" i koliko kompleksna može biti tjelesna artikalacija tog značenja.

Po Derridina mišljenja, i sama je fenomenologija upisana u sustav metafizičke misli Zapada koji se temelji na opreci duha i tijela. Fenomenološkijska teorija odbacuje takve ideje, ali kao da nije kadra pobjeći od njih. Garner, primjerice, smatra da se u analizi izvedbenog iskustva uvijek mora računati na fizičku "činjeničnost" tijela. U jednom svom tekstu iz 1995. godine citira Charlesa Levina koji drži da je "činjenica tjelesnosti neizbježna, ne može je se odgoditi, izgubiti u referentnom nizu niti podijeliti na označitelja i označenika. Ni *difference* (razlika), ni neodređenost, ni ideološka priroda subjekta, ni društvena odnosno jezična perioda stvarnosti ne mogu prikriti biološki status ljudskog postojanja" (Garner, 1995: 50). Iz poststrukturalističke perspektive glasi ta tvrdnja posve obratno: biologija ne može izbjeći utjecaj jezika, i to upravo zato što se tjelesna "činjenica" "otklanja" uz pomoć, primjerice, pojmovnog sustava biologije, odnosno njezina "diskursa".

Konvencionalna izvedba priznaje otklonjenost tjelesne prisutnosti u tom smislu da gledalac shvaća da glumac pri kazuje izmišljeno iskustvo. No stvarnost glumčeva tijela, odnosno njegova tjelesna prisutnost na pozornici, djeluje kao svojeraznatan konkretni kanal koji prethodi prikazu i daje gledateljici prilika da direktno doživi izvedbu.

Subjektovu svijest o "drugim sebstvima" - odnosno o ljudskom iskustvu koje nije moje vlastito - spominju egzistencijalistički fenomenolozi u dvjema karakterističnim formulacijama koje se temelje na pretpostavci da je iskustvo prvenstveno intersubjektivno. Saree drži da čovjek spoznaje postojanje drugih sebstava po tome što način na koji nas drugi doživljavaju iskustveno utječe na nas; drugim riječima, imamo osjećaj da nas drugi gledaju i da nas je tudi pogled pretvorio u objekt. Zatražujući je iskustvo taj sukob u koji ulazimo s drugima da bismo zadržali osjećaj postojeće subjektivnosti. Merleau-Ponty, nasuprot tomu, smatra da se čovjekova svijest o drugim sebstvima temelji na ranom iskustvu zajedništva. "Percepcija drugih i intersubjektivni svijet", piše on u tekstu iz 1981. godine, "predstavljaju problem samo odraslima. Dijete živi u svijetu koji smatra lako pristupačnim svima. Ono nije svjesno ni sebe ni drugih kao osobnih subjektivnosti" (Merleau-Ponty, 1981: 355). Pojam o sebi kao osobnom i individualnom entitetu apstraktna je misao izvedena iz prvotnog zajedničkog iskustva šire ljudske egzistencije.

U objema spomenutim izvedbama tuđe je iskustvo jednako primarno kao i naše osobno iskustvo. Merleau-Ponty bi rekao da u izvedbi gledalac doživljava zajedno s glumcem. Glumčevu nam je iskustvo pristupačno zahvaljujući prvotnoj svijesti o zajedničkoj ljudskoj stvarnosti. Sartre bi pak primijetio da je glumčevu iskustvo čvrsto povezano s našim. Stvarnost glumčeva iskustva podaje stvarnost našem iskustvu i obratno, glumac doživljava neko iskustvo zato što mi nešto doživljavamo. Budući da je iskustvo također prvenstveno tjelesno, odnosno da ga se prima uz pomoć tijela, glumčevu je tijelo mjesto prvotnog iskustva koje se na publiku prenosi tjelesnim dojmom koji to iskustvo iznudi u nama.

Posljednji primjer kojim ću se pozabaviti u ovom pogledu predstava je *Mnemonic* koja je 1999. godine izvela družina Théâtre de Complicité. Ta se predstava bavi problemom tjelesne prisutnosti. Dekonstruirajući stvarnost glumčeva tijela u izvedbi, ona destabilizira pojam koherentnog tjelesnog identiteta. I "ja" i "drugo" u *Mnemonic* je na putu nestanka.

Predstava počinje monologom glumca i redatelja Simona McBurneya u kojemu se on isprva naizgled direktno daje gledaocu, odnosno daje sebe kao nešto što prethodi transformaciji u kazališni lik. Zove publiku da s njim sudjeluje u tjelesnom postupku prisjećanja. Narednje nam da si zavežemo oči i pokušamo osjetiti kapilare na listu dok se McBurney živo prisjeća obiteljskog stabla što tvori našu genetsku prisutnost i povezuje nas s drugim ljudima koji nas okružuju u kazališnoj dvorani. Kad skismo povež s očima, McBurney još uvijek govori. No kad mu zavezani mobitel i on započne telefonski razgovor kao lik imenom Vergilije, shvatit ćemo da je došlo do nevidljivog prijelaza između njegova "pravog" glasa i glasa nevidljivog komentatora. Gledalac se osjeća dezorijentiranim. Pomoću glasa koji je s.m po sebi tehnološka iluzija "namamili" su nas na osjećanje zajedničke prisutnosti. Time se podriva naša vjera u konkretan identitet glumca, a time i nas samih.

Ovakav uvod u izvedbu stvara dojam nesigurnosti koji predstava pojačava otkrivajući kako je krhko shvaćanje identiteta utemeljenoga na tjelesnoj prisutnosti. Identitet je, kažu, provizoran; on se konstruira i rekonstruira u skladu s diskurzima u kojima tijelo lebdi. Jedna narativna linija slijedi postupak "šepkanja" po iskustvu nečijega starog leša zakopanoga ispod glečera. Znanstvenici se međusobno nadmeću za vlasništvo nad lešom - i doslovno i metaforički. Nastoje obnaviti izgubljenom prisutnost leša uz pomoć znanstvenog diskursa, pri čemu svatko sastavi drugačiju verziju "ledarova" iskustva. Druga narativnu liniju predstavlja potraga za likom zvanim "Alica" - naime za Vergilijevom ljubavnicom - kako bi se uz njene sugestije došlo do iskustva njezina mrtvog oca, koje će pak iskustvo, smatra Alica, ažurirati njen vlastiti osjećaj identiteta. Vergilije će se pak poslužiti objema pričama kako bi otkrio sâm sebe. On u njih fizički ulazi, svlači se do gola da bi "postao" lešarom i sâm sebe za tili čas prevrne iz Londona u neki hotel u Berlina gdje "postane" mriškarac s kojim Alica vodi ljubav.

Dok se vrijeme i prostor u filmu *Mnemonic* postupno preklapaju, iskričujući i fragmentirajući identitet, svaka prisutnost postaje sumnjivom. Ljudi na pozornici žele naći tlo pod nogama u bezuspješnim pokušajima da shvate iskustvo drugih ljudi, koje je međutim neshvatljivo jer činjenice iščekavaju u svjetlu raznih kontradiktornih interpretacija. Poput Alice, poput Vergilija, i publika želi ući u izvedbeno iskustvo i prisvojiti ga, no zbrka različitih jezika kojima se to iskustvo izražava zaprečaje tu želju, pa nam preostaje tek iskustvo aroprijacije i projekcije.

Premda se fenomenološki orijentirani kritičari žale da se poststrukturalističkom analizom emalovačavaju tjelesni elementi u tjelesnom kazalištu, u ovom sam pogledu nastojala pokazati da takva analiza može poslužiti i posve suprotan efekt. Poststrukturalistička stajališta otvorila su tijelo kao polje istraživanja u kazališnoj praksi. Dopustimo li zaključak da iskustvo nastaje u jeziku, moći ćemo se poigrati jezikom; satrajemo li pak na tvrdnju o "izvornosti" jezika, jezične će se strukture tada doživjeti tek kao ograničujuće.

Tjelesno je kazalište popularna i uspješna umjetnička forma. Kazališni ljudi koje smo spomenuli u ovom ogledu privlače široku publiku i uživaju pohvale kritičara, možda zato što njihova djela zahtijevaju i tjelesno i intelektualno sudjelovanje. Ta vrsta kazališta pokazuje da je iskustvo kreativna i dinamična struktura, beskrajno savitljiva shvati li se pravilno. "Podložnost jeziku" i "upisanost u jezik" može zvučati kao ograničenost, ali može također biti oslobođenost, u tom smislu da nam samo priznavanje naše prisutnosti u jeziku omogućuje nadzor nad artikulacijom sebe samih.

Kolovoz 2001.

HRJEŠKE:

¹ Vidi Derrida, 1973, *Signs and Signs*

² Vidi Hammond, 1991 133-142

LITERATURA:

- De Keersmaecker, A. 1985 Internet reference: <http://www.rosas.be/presentatione.html>
- De Keersmaecker, A. 1998 *Rosas Dance Aznar* (video). TX. Samendance. BBC2
- Derrida, J. 1973. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press
- Derrida, J. 1997 (1998). *From Difference: In A Critical and Cultural Theory Reader*, edited by Buthope, A. & McGowan, K. Buckingham, Open University Press
- Gasser, Jr, SB. 1995. *Roofed Spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Cornell University Press
- Hammond, M., Howarth, J. & Keir, B. 1991 *Understanding Phenomenology*. Oxford: Blackwell
- Merleau-Ponty, M. 1981. *The Phenomenology of Perception*. Trans. Smith, C. London: Routledge
- Sanchez-Colberg, A. 1995. *Altered States and Subliminal Spaces: charting the road towards a physical theatre*. In *Performance Research Journal* Vol 1(2) pp40-56
- Sanchez-Colberg, A. 1999. *The Challenge of Dance-theatre to Dance Analysis*. in *Movement: Dance-theatre: an international investigation*, Manchester Metropolitan University, Alsager. Unpublished.
- Sartre, J-P. 1958. *Being and Nothingness*. Trans. Barnes, H. London: Methuen
- Stewart, N. 1998. *Re-Languaging the Body: phenomenological description and the dance image*. In *Performance Research Journal* Vol 3(2) pp42-53
- Theatre de Complicité. Dec. 1999. *Mnemonic (performance)*. Riverside Studios, London.
- Vandekuyken W. 1995. *Aurillac* (video). Ultra Ver. TX. Dancehouse. BBC2.

S engleskoga prevela Bouda Kor

Akter kao/i autor kao 'aformer' (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)

"Je suis Jérôme Bel", predstavlja se akter na mikrofonu, na početku *The last performance* (1998.) - inscenaciji francuskog koreografa Jérômea Bela. "I'm Andre Agassi", predstavlja se posom u teniskoj odjeći drugi akter - to je Jérôme Bel sam, koji će kasnije ovrđiti: "Je ne suis pas Jérôme Bel". Tekst ne čini ono što propovijeda, piše Paul de Man u *Allegories of Reading* glade vlastite metoda iščitavanja. Ovdje to vrijedi i za scenski tekst. Jer performativnost, činjenje riječi (prema John L. Austinovoj knjizi *How to do things with Words*, primjerice) zakazuje, giješi zato što se jezik (scene) konstituira u osciliranju između performanse i reference, zato što (scenski) tekst sebe doslovce defiguriše. Bel tvrdi da nije Bel već Agassi, a ovaj knji tvrdi da je Bel kasnije kaže da nije Agassi. To su Belova hijastička¹ pervertiranja, izgovoreni kriviši reprezentacije u Belovom ironičnom teatru: Pojavljuje li se tamo još uopće reprezentacija ili je jednostavno pokrivena, izbrisana?

Akteri u *The last Performance* pojedinačno dolaze na pozornicu. Svaki akter stupa na mjesto onog drugog, pri čemu taj zauzima mjesto onog prethodnog. Svaki od tih kratkih nastupa markira minimalni reprezentativni gestus koji sriše navedenu/navodnu identifikaciju: "Jérôme Bel" odlazi sat i nakon signala odlazi; "Andre Agassi" teniske loptice udara u zid i odlazi; "Hamlet" izgovara "To be or not to be" i odlazi; "Susanne Linke" na Schubertovu glazbu pleše početak svoje solo-koreografije *Wandlungen* (1978.) i odlazi. To se događa više puta, akteri/plesači mijenjaju uloge, sve reduciranije - a verbalna predstava jest tada samo još negacija u pojedinačnim jezicima: "Ich bin nicht Susanne Linke", "I'm not Hamlet" itd. Navodno bitni znakovi postaju tragovi odsutnosti. Solo Susanne Linke kojeg više puta raskičiti plesači ponavljaju, primjerice, reducira se na držanje malog zastora (umjesto famoznog držanja ogledala u pozornice), iza kojeg se koreografska sekvenca iznova pokazuje/iskriva: "ob-scena". Nešto kasnije dovoljan je zastor kojeg se pokreće u ritmu plesa. Nitko ne pleše iza njega: gledatelj mentalno rekonstruira predstavu. Brechtov gestus kao "pokazivanje pokazivanja" tu se dekonstruira. Apropas, anagram Derridina vlastita imena glasi: *derrrière le rideau* (iza zastora). U toku inscenacije koja slijedi princip citiranja transformira se svaki od citiranih, kopiranih, prevedenih originala kao i svaka moguća ideja primaenog ili prirodnog autorstva - sasvim na tragu esaja Waltera Benjamina o umjetničkom djelu u doba tehničke reprodukcije ili teksta o zadaći prevoditelja.

Nešto drukčija iritacija autor/netja iščitava se već u naslovu komada Jérômea Bela *Jérôme Bel* (1995.) u kojoj se autor/režiser osobno ne pojavljuje. Na hijastički X-znakovi prezenzije reprezentativnog, koja sama sebe uključuje, su na: goli performer koji si rubom crta krize po nevidljivim mjestima vlastita tijela: na tabane, dlanove, ispod pazuha, na očne kapke, jezik itd. Akt pisanja markira ono nevidljivo upravu u manifestiranom kriljanju, te ga ovime čini vidljivim: posovno pola "ob-scena" skrivanja/otkrivanja - frivolno, lakomisleno, temporsano.

No osvrnimo se na jedan raniji komad: Već se Belova prva inscenacija *Now don't go l'auteur* (1994.) isodobno poigravala s imenom autora kao što se odigravala i u imenu autora. Autor ondje - samorazumljivo! - zadaje ime (inscenacije) a time se oslobađa i svake samorazumljivosti. Autor zadaje ime, koje se ne producira već materijalizira u inscenaciji komuniciraju dvojica - autor/režiser/akter Jérôme Bel i performer Frédéric Seguet - predmetima umjesto riječi, gdje predmeti komuniciraju bez vlastita predmeta. Knjiga, fen, usisivač, toph, lopta itd. u svojoj materijalnosti govore u paradoksalnoj korespondenciji (čista aleatorika ili još uvijek referenca?). Pokidana veza označitelja i označenoga tu bi spojila ono nepoverzano.

U međuvremenu se na pozornici iznose slova u ljudskoj veličini, koja se potom razmještaju i odnose sa pozornice, a sve da bi se ponovno pojavila u novome sliježu - anagramatski. Tako sceno-grafija iz slova S, E, N, S, i O (iz svjaza ili samo nekih) kombinira različite riječi u različitim jezicima, da bi na kraju ironično anulirala njihovu više-jezičnost, njihovu više-od-jezičnosti. Jer ono posljednje što se može pročitati glasi: N O (N) S E N S.

Ne vratimo se na *The last performance*: Scensko ja se pokazuje utoliko što se križa; kao nekoč poderana fotografija autora *Hamletessschine* koja se na početku moralo pokazati; kao ispuštanje osobne zamjenjice ja u, doduše, četvrtom ponavljanju finalnog monologa Ofelije/Elektre u *Hamletessschine* Roberta Wilsona; kao u "Ich war Hamlet (...) Ich bin nicht Hamlet" Heinricha Müllera ili kao "I'm Hamlet (...) I'm not Hamlet", što se deslovice javlja u *The last performance*. I Belovo "Je ne suis pas Jérôme Bel" tek u varzi sa "Je suis Jérôme Bel" jest smišleno. Svako afirmativno, performativno *say yes?* sebi kao aktera kao/i autoru jest tek palindrom - pervetiranje, čitanje unatrag, povlačenje, anuliranje.

Na ovom mjestu vrijedi dekonstruktivna procedura Paula de Mana - "determined elimination of determination" (*Hyponym and Inscription*) ili "performance of disfiguration" (*Shelley Disfigured*) - shvaćena kao provedena ne-realizacija realizacije. A to nije rezignacija, već afirmacija diferencije, ili, kako nas u *La différance* podjaci Jacques Derrida: radi se o nečemu što se treba afirmirati, kao što Nietzsche, primjerice, uvodi afirmaciju u igru: kao smijeh i ples. Belova duhovita, domišljata koreo-grafija tu piše Nietzscheovim putem.

Werner Hamacher iznašao je termin za "omogućivanje koje ni u jednoj formi ne može biti aktualizirano, kao omogućivanje i onemogućivanje, kao djelovanje i istodobno nedjelovanje; kao afirmativ jezika"². "Afirmativ" - to je nešto što ćemo sada jednostavno postaviti između de Manove ironijsko sumnjičave i Derridin diferencirajuće afirmativne pozicije (Hamacher govori da se prije svega radi o nečemu "apsolutno ne-performativnom", čak i kada "nije afirmativno", tj. kada nije negacija formativnog³), računajući sa mnoštvom značenja tog termina i njihovom inspirativnošću. Možemo tako performans aktera kao/i autora koji se afirmativno sam anulira nazvati "aformanse"⁴; riskantna igra afirmacije među-čina, nezbižavanja, mimike bez oponašanja (Jacques Derrida: *La double séance*).

Utoliko što *offer* (lat.) znači obraćanje, govorenje - "aformance" sliči prozopopeji, stilskom sredstvu apostrofa, koja simultano dozvoljava obraćanje i ispuštanje, te koja onome koji nedostaje daje masku i lice (Paul de Man: *Autobiography as De-facement*), koja predstavlja i deformira - upravo "afirmativno" jer se apostrof "kao preekbaza"⁵ priklanja publici odustajući od reference. "Je suis Jérôme Bel. (...) Je ne suis pas Jérôme Bel."

Serijski nastupi u *The last performance* otvaraju također teorijski i teatarsku scenu koja svako performativno postavljanje razmješta, deplacira. I samo kontaminacija "aformativa" (između afirmacije i performativa) omogućava da dekonstrukcija govori u "plus d' une langue" (Jacques Derrida: *Mémoires. For Paul de Man*), u više jezika ili nijednom. Kao Derridine vlastite kontaminacije koje produciraju više riječi: *différance* (od: *différence* i *différant*) ili *anastrophore* (od: *anastrophe* i *anaphore*) ili *parfumativ* (od: *parfume* i *performativ*) ili *agraphe* (od: *agrafer* i *graphie*), pa čak i *deconstruction* (od: *destruction* i *construction*) itd. Radi se fragmentima prevoda i odjecima koji vlastite etimološkijske igre izvođe kao kratke spojeve. Kao što je scenski "aformance" (raz)stavljanje afirmacije, osiguranja, potvrđivanja, podupiranja: afirmacija bez afirmiranog, referenca bez referenca (Derrida: *La double séance*).

"It takes place when it doesn't take place"⁶ glasi Derridin opis *šiwesa*, kojeg ovdje predlažemo kao paradoks scenskog pisma. Svaka je pretpostavka da pismo *šiwesa* (prema Derridi istodobno djevičanska opna i penetracija) sudjeluje u nekom zbižavanju krivice: it takes place only as a mistake, "as a sublime mistake", kako glasi kraj jednog drugog "aformanse", *The Soakesong Trilogy* Jana Lauwersa (finalna verzija 1997.).

Belova križanja predstave se također ironijski mogu izčitati kao a subline mistake, kao "himenografička" (Derrida) križanja uvijek iznova djevičarske membrane scenske reprezentacije bez oponašanja, kao uvijek nova povlačenja. Bel sam kaže da slijedeći "Naltu točka pisanja" i "Smrt autora" Rolanda Barthesa teži ka "nultoj točki pisanja". Radi se o scenskom ispitivanju teorijskog vokabulara, a iskustvaju se i tragovi koje scensko pismo markira u domeni teorije.

Pojmovi teatar i teorija ovdje su razumljivi isključivo u procesu obostranog hijističkog pervertiranja, koje se nikad u cijelosti ne realizira. A kada novija scena (teatra i teorije) vlastiti "aformance" intenzivno, inverzivno involvira u ono o čemu govori, tada se radi o apostrofu neuspjeha - u novoj fazi teatra-prakse kao inscenirane teorije. U tom *move* on obine teatra i teorije, u njihovom obostranom insceniranju koje se ponavljanjem beskonačno upisuje u sebe samo, "aformativno" se otvara bezdanu zrcaljenje, zrcaljenje bezdana kao repetirani dar povlačenja. Rođenje bez začeta, postavljanje s onu stranu performance. Referenca se razmješta gdje god nastupi sjena "aformanca", tako da se odupire svakom pokušaju kognitivne realizacije, okrećući se u ironijskoj afirmaciji ka sceni.

I *The show must go on* (2000.) Jérômea Bela oslanja se na predstavu, da bi je napustio. Što je u svojim ranijim radovima činio uglavnom tijelima na sceni, sada čini - doista - tijelu scene same: on ga konfiscira i preokreće. Jer ipak: *The show must go on*, kako glasi (konfiscirani) naslov inscenacije. Poznomic je u mraku, a pred rampom na mikseti nalazi se samo DJ koji jedas za drugim pušta devetnaest CD-diskova: Leonard Bernsteina, Galt Mac Dermott, David Bowie, John Lennon i Paul McCartney, Nick Cave, Edith Piaf itd. Pjesma grupe "Queen", kojima *Show* krađe naslov, zaključuje zvučni krug. Tijekom prve dvije namere, a zatim sporadično, pozornica ostaje u mraku. Image se doslovce smješta u imaginaciju. Jérôme Bel dakle predstava popušta predstavi. No to je tijekom izvedbe sve manje izvjesno. Devetnaest aktera stupa na scenu. Zaustavljaju se. Jedva da se i pomiču, predstavljaju sami sebe - ne, oni se izlažu. Oni izlažu vlastiti pogled, oni dakle izlažu predstavljanje publika. U iritantno doslovnoj konfrontaciji (prevlače frontalna koreografija tik uz rampu) gledatelja pogada vlastiti pogled, koji ga ličava sebe.

Tonight, tonight / The world is full of light ili *Imagine all the people* odzvanja u mraku scene i u ispuštenoj dvorani, a ono što tu pada na pamet jest image imaginacije same, doslovce njena slika. Ona referira isključivo na samu sebe istodobno nijekajući sebe upravo u navodnom ukazivanju na izvan-scensku realnost songova. U tom nesvodivom proturječju scenski se odigrava nemoguća odluka između doslovnog i referencijalnog. Nastupa prisjećanje, kolektivna i individualna memorija, čiji kôd s obzirom na uobičajene načine identifikacije (preko muzičkih hitova) ostaje nepoznat i nečitljiv. Inscenira se akt prisjećanja, koje ovdje funkcionira eksperimentalizirano, površno. Memorija je tu ekran medijskog posredovanih slika i riječi, ideoloških konotacija koje se uvijek iznova (do)tiču konfisciranog, neantističkog tijela.

Dok svira *Let's move it, move it* akteri pokreću skoro samo jedan, kod svakog nadičući, dio tijela: jezik, lakat, ruku, stražnjicu, penis itd. Preneseno značenje "potresne", dinjive scene izdaje se naglašava. U liniji, frontalno prema publici, performer čine red hijeroglifa pokreta, red pojedinačnih tijelo-slova koji u svakom času može biti anagramiran. Nešto pomiče stražnji zastor. Da li se pokreće stražnji zastor, stražnjica ili jezik - to nije upisano u nijednu hijerarhiju značenja. Tijelo postaje pozornica, a pozornica tijelo. Jezik koji visi postaje zastor, postaje navodni znak glasa, songa - zastor ironično isplašenoj jezika lica pozornice, "aformativno": *Let's move it, move it*. No tko tu pokreće, a tko dotiče koga? Nastupa *l'agave* scene, istodobno njen jezik i govor. Nastupa zastor, koji otvara usta/oko/uho scene. Ovdje se dijelovi tijela i songovi uvijek drukčije mogu razdvojiti i nanovo sklopiti, tako da uvijek drukčije mogu koncentrirati vlastite ironijske "anagrafije".

DJ namješta reflektor za svoj ples/song (*Dancing for money*), samo da bi što prije napustio to mjesto vlastite imaginacije (i to u svakom smislu). *The Show* (prepoznavanja) *must go on*, a prepoznate slike u monstruoznoj raspoloživosti prijanjanju prepoznatim songovima: *Thaisie*, ljubavni par na pramcu - kojeg

scenaki multiplicitira više parova - vrti (nađomjestak pokreta kamere) svoje mnogostruke medijalne krugove upisan u ekscesivna ekonomiku. Parovi se jednostavno okreću u popularni filmski pozli Leonarda di Capria i Kate Winslet, dok glas Celine Dion ne prestaje. Prezenca anagnoreze tu postaje monstruozni, sablasni prezenat scenokoga. Ono što nam se nadaje jest gift, koji dodaje djeluje kao otrov (Gift) identifikacije kojom upravlja nešto drugi. Ono što se nadaje, nije. Sve ono što se dolma začinim, Belova scena ne uzima kao takvo.

Na tom se mjestu doslovce scenografira uvijek već denaturirano tijelo u njegovim reprezentacijama⁷. Upravo u svojoj minimalističkoj doslovnosti - tijelo je tijelo je tijelo je tijelo - tijelo sabvrtira svaki pokušaj da se njegove geste čitaju kao znakovi, stoliko što tijelo destabilizira svaku referencijalnost. Otkrivanjem nesigurne referencijalnosti tekstualnih tijela i korpuskularnih tekstova Bel ugrožava vađenje svih scenskih konvencija, autoriteta, autoritativu. Što nam se radnja na pozornici čini "peiradnjom" (a zapravo je doslovna), tim više nam prikazuje vlastitu artifičijalnost. Radi se o tom procjepu prirode i kulture, koji uvijek drugdje zjapi u jezičkom i tjelesnom tkivu. Dekonstruira se autorstvo aktera i akt autora. Žuto svjetlo, reflektorski snop polazi od kulisa ka pozornici dok svira *We all live in a Yellow Submarine* (izvedba na Wiener Festwochen, 2001.). Po prvi put čuju se glasovi aktera kojih sada nema na pozornici kako pjevaju: iz offa, a glas je upravo tamo sinestetičan odakle polazi slika (snop). Slika polazi od glasa, koji također nije prisutan: teatar. Veličanstveni teatar bez autoriteta. Prenaglašena doslovnost s onu stranu sentimentalnih praksi identifikacije pokazuje (u snopu svjetla) koncentrirana praznina scene, kao da se radi o svjetlu koje dolazi od otvorenih vrata, nevidljivih vrata. Scena instalira otvaranje, ona predlaže, izlaže otvaranje. I nema iluzije dok je to svjetlo upaljeno. I kao što scensku konstelaciju kod *Hello, darkness my old friend* minimira tama ili kao kod *Sound of silence* gdje se radi o tišini koju se uvijek nanovo prekida (naravno, repetiranim *sound of silence*), Bel ide za time da dekonstruira konvencije scene i scenu konvencija.

Kada akteri, svaki sa walkmanom, na DJ-jev signal počinju slušati, radi se o slušanju koje se - a što drugo - doslovce dirigira i kao takvo sifrirano dekonstruira. U toj osluškujućoj tišini ekspozira se pauza, među-čin, a ekstatično se pokazuje ono izostavljeno. Ako kriza reprezentacije kruži oko predočavanja nepredočivoga, ili slušanja neslućivoga, ili gledanja nevidljivoga - tada je ono ovdje doslovno. Vidimo ono što se ne pokazuje, a čujemo ono što se (bez walkmana) ne čuje. Bez imalo muke pogađamo da onaj koji jednostavno tu stoji s walkmanom sluša *I'm just standing*, ili da se upravo pleše na refren iz *Lee's dance*, ili da se baš na *Come into my arms* slušatelji na pozornici više puta u uvijek u drugim kombinacijama grle, nježno a istoodobno beskrajno samotni, upravo stoga što već pomamo Belov princip po kojemu akteri rade ono što čuju, što im govori naslovni snih. Paradoxi sifrirane konfiskacije se tako naprije do ekstreme, a sifrirani govor (Jacques Derrida o Amnoniu Araduu) se uslučuje. Dok svira *Killing me softly with this song* igrači pjevajući bez glasa padaju na pod. I ostaju nepokretni (nedimati?), mimi. Scenska smrt. Smrt scenokoga. *He was singing my life with his words*, pjeva se u songu - netko je moj život temeljit propjevao, do propusti pjevao, ispjevao, zvučno isisao. Tu se gubi vlastiti život koji je (u uvijek već) reprezentiran tuđim riječima i konstituiran simboličkim poretkom, a tu se gubi i život sam. Prije svake dirljivosti, koju osjećamo kao participanti, vesela tuga i inteligentna senzitivnost showa ovdje pogađaju prisutnost i odsutnost mišljenja i tijela, a one potiču isključivo iz vlastitih predstava.

The show must go on Jérômea Bela koreografira, kao što već naslov kaže, preko granica vlastitih mogućnosti. Riječ je o paradoksalnoj koreografiji u kojoj se do ekstreme dovedena zvučna preklapanja uzreka tijela i pokreta. Koreografija dvovrano inscenira preko granica scenokoga - s jedne strane ona reflektira o tim granicama, dok ih pak u svom diskursu i metadiskursu sama prekoračuje. Scena referira na samu sebe, sama sebe producira - i analira.

Ambivalentnost u naslovu *The show must go on* zadaje prekrasnu scensku zadaću. Belova je scena s dobrim razlogom bezdano prazna. A što još više začuduje: njena vakantnost svakim novim scenskim

momentom tim je intenzivnija. Scena inscenira svoju vlastitu nepostojivost, svoje uvijek drukčije fingirajuće nestajanje. Ironičar Bel tek što dirigira inscenacijom gledatelja. I da li je gledatelj onaj koji inscenira, ili njega insceniraju? Ne upada li tu prezadovoljna publika, koja pritom još i participira, u zamku okretne asketskog umjetnika Bela, koji svo više otuđuje anorektično tijelo vlastite scene kao i konotacije gledatelja tako što do navodno samo intenzivirati akt slušanja, a sve to zato što zapravo želi stopiti akt pisanja i akt gledanja? Umjesto sinteze i vintajzera sinoscerija.

Nakon što *Last performance* Jérômea Bela doista uzmogne nagostiti pozornicu, tako što je iz scene u scenu minimiraniji i prekršteniji, predstava sama ostavlja predstavu za sobom: u post-scriptum performansu koji nije "last" već "post". Navodni povatak, tobožnji nastavak ponovno ponavlta sve što je bilo reprezentirano, a na scenu postavlja ništa do vlastite produktivne ništavnosti. *The show must go on*: afirmativno raz-mještanje, "aformance", koji signira scena kao ten koji se nalazi između doslovnoga i slikovnog, koji scena zapisuje i potpisuje kao čestitljivi sound koji je ovisan o pogledu.

Izraženi interes za smrt/život autora/aktera naveo je drugu dvojicu interesantnih režisera "postdramatskog teatra" (Hans-Thies Lehmann) da scenografski eksperimentiraju sa Shakespearovim *Julijem Cezarom*: obojica to čine u paradoksalnom "aformancu". Glasilo *Cesare* (1996.) Romea Castellaccia potresni krik "No!" nakon "smrti" jednog od protagonista apostrofira destabilizirajućom inskripcijom "Da!" (tako što scenski signira Derridin *différance* govora i pisma), kao i pomoću (grobnog) natpisa à la Magritte "ceci n'est pas un acteur". U *Julius Cesar* Jana Lauwersa (1996.) protagonist nas, gledatelj, napušta tako što doslovice napušta pozornicu: nakratko zastaje nijem i nepokretan, bušiti u publiku te je napušta. *Kao blind spot* u centru uragana, kao pucovine Rolanda Barthesa, skrivena pred (fotografskim) okom, ovdje predstava osome nevidljivome otvara prostor. Predstavljena smrt napušta scenu: još jedan *Take up the bodies*: "Theater at the vanishing point" (Herbert Blau).

I u *The last performance* nas jedan od protagonista koji se predstavlja kao Hamlet istodobno doslovno i performativno napušta; pa će tako nakon svojeg "to be" jednostavno napustiti pozornicu da bi lica kulisa izgovorio "not to be" - izvana ga - doslovice - "neće biti", izvan scenskog titranja između doslovnosti i performance. Radi se jednostavno o scenskom gramatiziranju bitka i ne-bitka: "I'm Hamlet... I'm not Hamlet". I ova "drama se ne događa" (Heiner Müller: *Hamletmaschine*). I ova je *Manifest manje o Hamletu manje* (Gilles Deleuze o inscenaciji Carmela Benesa). (Teorijskoj sceni ovdje ne preostaje ništa do mahanja glavom u ovom slučaju "aformativnog".

Belov se mistificirajući hijazam autor X akter nastavlja: Ako Bel svoje ime daje scenskom tijelu *Jérôme Bel*, nakon što je već u *Non donne par l'auteur* zadao imedostao od imena, tada se u *Xavier Le Roy* (2000.) predstavlja kao autor, utoliko što koreografiranje prepušta Xavieru Le Royu. Autor, dakle, pripada samo koncept - čak ni koncept koreografije, već samo onaj fingiranog autorstva. On sam fingira. Autor (ponovno) daje samo ime: *Xavier Le Roy*, čime Xavieru Le Royu simultano kao autora lišava imena - velikodušna konfiskacija. Sve što je dano i zadano Bel ne preuzima - on to povlači, čini nesigurnim, on to dekonstruira.

Ali zašto Le Roy? U svojem predavanju-performance *Product of Circumstances* (1998.) on poput Bela "promičuje" kodiranje singularnog tijela: Drukčije. Francuski koreograf Le Roy, koji živi u Berlinu, inače doktor mikrobiologije, zamrlana reverabilnost teatra i teorije, autora i aktera realizira na vlastitom tijelu. Predstavlja se, ili još bolje: on se izlaže, isprva razgoliten i okrenut, u svoju na nimenima, anagramatski sklopljenim djelovima tijela: ruke i ange, ramena i zdjelica mijenjaju svoja mjesta - kao začudajući scenski citat, mogli bi pomisliti, jedne od varijanti iz serije lutaka Hansa Bellmera, *La Pupée* (oko 1935./37.). U svojoj *Anatomie des Bilder* Bellmer pije:

"Tijelo je slično rečenici koja nas, čini se, poziva da je rastavimo na slova, čime bi se u beskonačnom nizu anagrama iznova sklopilo ono što tijelo doista sadrži."⁸

Ako se u Le Royevom depozicioniranju tijela-slova, u njegovoj goloti figuri, u njegovoj figuri golotinje i razgolićenju od svake moguće konotacije ruke ponajbolje kao noge, ramena kao stratišnica, i ako se desnom rukom rukom pokreće lijeva noga a lijevom rukom desna noga (kadu Le Roy "sjedi" u stoju na ramenima, leđima okrenut publici) onda i ovo doslovno anagramatsko tijelo potpisuje i krija hijastički (u X-formi) svaki navodni identitet aktera kao/i autora.

U toj se perverziranosti tijelo lišava sebe sama i ono se predaje nekom uvijek Drugom, čime se reflektira u tom procesu biografski signira: "Teonija je biografija", govori Le Roy u svojem "autobiografskom" "aformansu", kao da želi izložit: *De Manos Autobiography as De-facemese*, a istodobno i *Resistance to Theory*, utoliko što je i teorija sama de-facemese, koji se sam sebi neteorički (supet)stavlja, igra s maskama u kojoj se maska opire licu koje nedostaje. Već na početku je Le Roy bez-ličan, a potom konture tijela postaju sve bezobličnije, sve se maske auto-identifikacije odlažu, čitavim tijelom. "Giving a lecture is doing a performance" govori Le Roy predstavljajući teze svojeg doktorata iz mikrobiologije a zatim i svoj (slučajni) prelazak na ples, tako što - kao usput - prikazuje kako je naučio plesati. Uči se novi alfabet, no zabavev, neuspjeh jednako tako spada u te lecture demonstrations.

Ako je anagramatski temelj jezičke kabalističke arhaična predstava da slova čine tijelo božanstva i da su slova njegova imena - kao inkorporirana metonimija - bog sam, anagramatski gestus koji je zapravo bezdan i bez počela je onaj koji omogućava evokaciju kreacije. Stoga i *cravasse* Antonina Artauda - koja bi se po Artauda mogla zvati i "životom" (*Zeusur i njegov dvojni*) koji je neumoljivi otpor protiv velikog sufera - može doslovce biti anagram od *creature*. A ukoliko kabalističko čitanje božanskog imena znači participaciju, prisvajanje njegova bića tada je anagramatsko scensko tijelo ono koje ga, slijedeći Artauda, pljuje iz sebe: "aformativno".

Le Royeva solo-inscenacija koja precizno slijedi naznačenu anagramatsku proceduru *nove se Self-Unfinished* (1998.). Obzloglavljena (de)pozicija stoji na ramenima javlja se samo u raznim varijacijama. Scena postaje laboratorij, pozornica na kojoj se vide samo stol, stolica i kasetofon - osvjetljena neonskim svjetlom koje ne baca sjenu. Na početku, sporadično tokom izvedbe i na kraju istraživač tijela sjedi za (pisačim) stolom: odatle započinju uvijek nanovo njegove predstave i njegov doslovan rakoliki hod, a repetirane retrospekcije ga ponovno vraćaju natrag za stol. Isto tako je i muzički horizont očekivanja pervetiran; na početku se kasetofon isključuje, a na kraju uključuje: *apride down, inside out* - riječi su poznatog songa Diane Ross koji reverzibilnost naglašavaju u beskonačnost. Znanstveni interes mikrobiologa za stanice raka scenski se naglašava, pervetira, a istodobno i figurira: defektna građa tijela, prostorno-vremenski izokrenuta pisma, hod tijela i pokreta koji liči hodu raka.

Le Royeva lakofna ekstremske koncentracije ne iskušava neko novo konotiranje tijela, već anagramatska forma onog ne-formalnog, oblik onog bezličnog - *corps sans organes* (Artaud). Figure tijela neprestano se mijenjaju, ne samo kako bi dovoljivo eksponirale mogućnosti transformacije, već prije svega da svaku moguću lekturu učine nesigurnom. *Self-Unfinished* na vlastitom tijelu kao i na tijela vlastite inscenacije radi upravo u modusu tog titranja između reference i figuracije. Ako netko vjeruje da nakratko vidi dva tijela koja plešu i koja se međusobno bore, jedno muško i jedno žensko (u momentu kadu Le Roy svoja prekomjerna duga i uska majica prevlači preko glave i ruku, kadu se saginje, kadu hoda naprijed-nazad, i kadu su glava i ruke slične donjem dijelu tijela u baljini koji je bezglavo povezan sa svojim sjajnim blizancem, Le Royevim stvarnim udovima u hlačama): ubrzo će i tu sliku odbaciti. Akter kao/i autor trezveno se i zalački uspravlja te nastavlja sa svojim akribičnim scenarijem tijela. Jer ta je ples-borba (čiju dekonstruktivnu sliku prikazuje *Derriada queries de Mau Marka Tanseya*) dvostruko bezglava, doslovce i preneseno: s jedne strane djelomično izravnaj figuri doista opada glava, no s druge bi strane bilo suludo tu sekvenku držati tek pukom paradigmatičkom borbom spolova.

Padaju ovdje na pamet i neki drugi plesovi-borbe: Müllerov *Quarzett* - disjunktivna mnogoznačanost posljednjih riječi ("Rak moj ljubavnik") koja bi slično rakolikom hodu scenskog tijela u *Self-*

Unfinished mogla imati na umu raspodjelu stanice (na čemu je mikrobiolog promovirao) kao i polindromski karakter pisma, koje samo sebe suspendira. Ili Müllerov *Herakles 2 oder Die Hybris*:

"Prilagoditi se pokretima neprijatelja. (...) Napadajući izbjegavati. Izbjegavajući napadati. (...) u neprestanom uništenju uvijek iznova reduciran na elementarne dijelove, uvijek se nanovo sklappajući iz ruševina u neprestanoj obnovi, ponekad se pogrešno sklopio, lijevi dlan na desnoj ruci, edjelica na femuru (...) naučio je čitati uvijek drukčiji plan mašine, koja je bio prestao biti drugačije ponovno bio sa svakim pogledom stiskom korakom i da ga je zamišljao mijenjao pisao rukopisom svojih nadova i smrti."⁹

Mašina Le Roy koja je na početku sricala tradirani alfabet tijela te ispitivala pojedinačne udove separatno s obzirom na njihovu funkciju, koja je svaki minimalni pokret popratila hidrauličkim zvukovima usta, podjela također na sobi sa sobom strani gestus *Hamletmaschine*: "Želim biti mašina. Ruke za hvatanje noge za božanje" (Heiner Müller). Ako je *Performance Art* "auto-transformacija"¹⁰, onda Le Royev "uformans" i tu povlači ono performativno, kako je njegovo tijelo isključivo kao inscenacija (mišljenje) anagramatski osakaćeno, self-unfinished. "Mišljenje je za mene tjelesna praksa" govori Le Roy u jednom interviewu. A on to i prakticira. On omogućuje da mišljenje tijela anagramatski rasprijava/djeluje. Pritom, kako kaže Le Roy, vrijedi: "Deorganizacija kao organizacija nereda (...) Prostor kao praznina tijela (...) Ono ne-formalno kao materija forme."

Utoliko što Le Royeva dekonstrukcija koreografski radi na biološkoj, socijalnoj, kulturalnoj mašini koja je njegovo tijelo, taj je rad podjednako tako i lingvistički, kako tijelo, slijedimo li Bellmer, sliči rečenici koju treba anagramirati. Uključivanja i isključivanja, božanje unaprijed i unazad tijela-mišljenja u *Self-Unfinished*, dekliniraju tjelesnu građu uvijek nanovo drugim lapsusima. Na taj način tijelo uvijek iznova ispada iz tijela, mišljenje uvijek iznova iz mišljenja - anagramatski protreseno. Tako se opiru - prisutni tek u tadosi spram sebe samih - svakoj sintaksoičkoj participaciji ili autoritativnoj konotaciji. Ovdje scenokri gen pomiče žanr kao i genitiv.

U *Last performance* Jérômea Bela jedan od aktera koji se predstavlja kao Calvin Klein (nakon što je tvrdio "I'm not Hamlet") a koji je oblačen kao Jérôme Bel, lipica parfem po pozornici te ga mašući svojom jaknom tjera prema publici. Scenska prezencija kao zrak koji zajedno diše gledatelji i glumci (Hans-Thies Lehmann) - prozirna kalva jest - zbiva se trenutno i osjetilno, smislono, kuhno, "perfumativno" (Derridina kontaminacija iz *parfume i performative*): kao "aformans", "Calvin Klein" kao akter, kaoš autor kao "aformer" izgovara imena svojih kreatora: *Obsession, Contradiction*, a iza kulisa: *Eternity, I: Escape*.

RIJEŠENJE

⁹Hjansen (gr.-lat.: od grčkog slova Chi = X /skritao/), kritički stankistički položaj riječi ili rečnitičkih dijelova koji se odnose jedni na druge.

¹⁰Werner Hamacher: "Die Geste im Naras. Benjamin und Kafka", u: "Entfernung Versuchen", Frankfurt a. M., Suhrkamp 1998., str. 323.

¹¹Werner Hamacher: "Afformance, Strik", u: Christian Hart Nibbrig (ed.): "Was heisst 'Darstellen'?", Frankfurt a. M., Suhrkamp 1994., str. 346-349. Hamacher nadalje precizira vlastiti sociogram čine misli na "konstrukciju jezika iznag", koje "nije tek jedan od jernih aktova već performans napreda koji zbog svoje pred-ustare, smjenjake tadosi i magale figurativni mora ostati suspendiran, kao što i sve o njemu ovisno performative sara suspendira", "Eine se oni ne mogu jednodimenzionalno više misli kao performativni, već kao uvijek njegove formacije i kao njegovo 'inspirovanje'". Upoređi: Werner Hamacher: "Lectio. De Manus Imperativ", u: "Entfernung Versuchen", l. c., str. 398. Bilješka 64.

¹²Koliko da afirmativnost implicira opasnost i određena vrsta afirmativni tekst kojeg iznate pred sobom tebi "alternativni" afirmativnom ispažnja upitnika i istovremeno inspirativnog bijelice ("Afformance Art") Hans-Thies Lehmann iz njegove prekritičke studije *Postdramatisches Theater* (Frankfurt a. M., Verlag der Autoren 1999., str. 459.) - u smislu "postdramatske" teorije teatra. Upoređi: H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, str. 459-461.

¹³Upoređi: Bettina Menke: "De Manus 'Präsupposition' der Lektüre", *Die Entfremdung des Monuments*, u: Karl Heinz Bohrer (ed.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren von Paul de Man*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1993., str. 37.

Jacques Derrida: *Disseminations*, Chicago, 1981., str. 212.

⁷⁸ Obično su Belova i Le Royevu sceni pogledaj precizni konceptualni pogled u tekstu Gerarda Slegomunda "Zwischen Bild und Bild: Text als Bestandesaufnahme heutiger Existenz", u: Katalog der Wiener Festwochen 1999, str. 33-43.

⁷⁹ Hans Bellmer: "Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes", u: Die Puppe, Berlin, Gerhardt Verlag 1962., str. 158.

⁸⁰ Helmut Müller: "Herakles 2 oder die Hyden", u: Frank Hörsigk (ed.): *Helmut Müller Material*, Leipzig, Reclam jun. 1989., str.76.

⁸¹ nap. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, I. o., str.246

S njemačkoga preveo Petar Milat

Nesporazum je najmoćnije oružje umjetnosti

Razgovarala: Jedrt Jež

FRAKCIJA: *Tvoje predstave, od Kanona (1990) do Q&A. Very Public, Very Private (2001), povezuje neka crvena nit; od teorijskoga ispusta, preko "dikta" esejskičkog razmišljanja o socijalnoj ulozi kazališta, publike i glumaca, do segmenta koji je uvijek prisutan u razvoju konteksta i koncepta: Igre. Društvo, ne klasične. Zanima me kako ti viditi prijedani put, razvoj od, nazovimo ga umjetno, teorijskog "dikta" do Q & A, gdje je teorija tužan, ne i prevladavajući dio, a predstava možemo čitati na više nivoa.*

HRVATIN: Postoje uvijek žarišta zanimanja oko kojih gradim pojedine projekte. Kroz većinu predstava provlači se refleksija kazališta kao medija, kao polja u kojem se susreću različite umjetničke, medijske i socijalne prakse, u toku koji tvore i rastvaraju pogled, tijelo i vrijeme. Nikada mi nije bilo jasno čemu otpor teoriji, odnosno konceptu u teatru. To baš i nije slovenska posebnost, svugdje *mainstream* galami protiv razlike, pogotovo ako ta zadiru u same pretpostavke posla kojim se bavi. Na pitanja odgovaram iz Rotterdam, gdje pet tjedana vodim projekte deseterice mladih vizualnih, scenskih i medijskih umjetnika. Prije par dana inicirali su debatu o statusu umjetnosti i tu smo se prilično zakačili oko elitizma/demokracije umjetnosti. Moja teza glasi da je umjetnost elitistička ne u nekom zavileškom, devetnaestostoljetnom smislu, već u tome da se mora boriti za drušтво, za razliku, za grešku, za šum, za neočekivano, za ružno, za dosadno, za rub, za masjima, za vlastitu nerazumljivost na prvi pogled. Anne Bogart u tekstu o izbrazbi glumaca piše da umjetnost zaustavlja gledaoca, za razliku od popa ili pornografije, koji ga pokrću. Tek kada umjetnost uzme u njenom tako shvaćenom elitističkom smislu, ona postaje moćnim sredstvom širenja prostora slobode. Nesporazum je najmoćnije oružje umjetnosti i tek nesporazum proizvodi komunikacija. *Kanona* (1990), *Razlici i ponavljanju* (1993) i *Črčiji* (1995) zajedničko je postavljanje zida između glumaca i gledatelja. U tim sam projektima doživljavao različite stupnjeve agresivnosti publike koja je istovremeno bila lišena i neposredne penetracije pogledom, i oslobođena kontrole pozornice.

FRAKCIJA: *Kako to misliš "kontrola pozornice"?*

HRVATIN: Predstava je oblik discipliniranja u javnom prostoru. U teatrološkom žargonu to zovem "konvencijom", a nizozemski režiser Jan Ritsema prečovodnju je iluzije scene (ne iluzije na sceni) proglasio fašizmom. Postoji, naravno, čitava povijest pokušaja razbijanja discipline uloge predstave, čiji je vjerojatno zadnji stadij pojava "slabog kazališta" (tako ga zovem po analogiji sa "slabom mišlja" talijanskih filozofa), koje kazalištem ne želi biti i sasvim mu je svejedno hoće li ga itko takvim smatrati. Moja istraživanja nisu išla u tom smjeru. Nisu potcjenjivala publiku i nisu bila ravnodušna prema njoj. Za mene su glumac i gledalac partneri u razmišljanju, formirane osobe, koje se gledaju u zakrivljenim, prioničkim zrcalima, a ne idioti koje treba voditi kroz svijet i učiti ih dobrane, kao što to čini većina teatra. Zato su te predstave gledatelje postavljale u neku ambivalentnu situaciju, u kojoj su se odjednom našli u nelagodno slobodnoj situaciji.

Na nekoj drugoj razini tim bih projektima dodao *Banker* (1997), *Kabinet aspostena* (1998) i *Drive in Camillo* (2000), koji su *ready made* oblici događaja. U *Bankeru* smo zajedno sa scenografom Pitkinom konstruirali

restoran u kojem su gledaoci bili podijeljeni u različite društvene slojeve (*first, business, economy i working class*). Na taj je način među gledateljima nastala posebna napetost, jer je svakoga zanimalo tko je platio deset puta skuplji kartu i što je za to dobio. *Kabinet uposlenih* pretvorio je akciju dobrovoljnog davanja krvi u akciju dobrovoljnog davanja suza. U oba projekta bila je riječ o visokoj razini realne dimenzije događaja, koja gledatelje ni na što nije silila, osim možda na najteže, na refleksivna njihove vlastite pozicije. Slično je bilo i s *Drive in Camille*, gdje smo uocili neki postojeći fenomen (*drive* te kino, doduše iz nekih drugih prostora) i prenijeli ga u teatralnu situaciju. Već sam taj pomak stvorio je jednu od priča predstave. Nit vodila u tim predstavama ili, bolje rečeno, ono što ih povezuje, jest proizvodnja situacije u kojoj je gledatelj svjestan da prisustvuje scenom događaju i da ga svijest o tome čini odgovornim za samu predstavu. Istina je da *Q&A, Very Private, Very Public* odstupa od ranijih predstava, no možda je upravo u toj predstavi najbolnije otvoreno pitanje odgovornosti gledatelja za kazališni čin. Mene zanima kako su društveni odnosi, odnosi dominacije upisani u sam medij kazališta.

FRAKCIJA: U Sloveniji je neko vrijeme prevladavala stereotipna podjela na institucije u kojima su njegovali klasične pristupe, uključujući i glumački audio, te neinstitucionalne oblike koji su uvijek imali predznak konceptualnog. Paradoksalno, a opet logično, jest da takve crno-bijele podjele više nema. Drugi me pitaju zanimaju "samo" glumci u svojim predstavama: unatoč polazištinu u teoriji, odavijek si velika pažnju posvećivao glumcima. Najprije si ih zaposlao čitanjem, pisanjem, a ne samo "ulogom", što je uvijek aktiviziralo subjektivni pristup. Recimo da su zajedno s tobom bili fokusirani na koncept, a sada, prije svega u *Q & A*, riječ je, iako ne jedino, o direktnom odnosu, upravo intenzivnom angažmanu. Predstava se, čini se, temelji upravo na to dvoje glumaca, na njihovoj intimi, njihova odnosa prema drugome i uprte javnosti, pa teško mogu zamisliti da se na njihov mjestu našli bilo tko drugi.

HRVATIN: Glumci, performer i plesači akteri su i koautori predstava. Zato je bolje da budu koautorima u kreativnom, nego u destruktivnom smislu. U *Q&A* smo krenuli s neispisanim papirnom. Ideja je bila propitivanje temeljnih odnosa u performativnoj situaciji: zašto idem na scenu, što hoću od publike i što ona traži od mene. Da bismo smjeli uopće imati hrabrosti postaviti takva pitanja, morali smo se najprije krajnje otvoriti, pokazati gdje smo ranjivi i iz te ranjivosti graditi samopouzdanje koncepta, moć izvedbe i ljepote paradoksa. Htjeli to akteri ili ne, oni su uvijek privatna lica na sceni i najgori je onaj teatar koji zanemaruje taj momenat osobnosti. Mislim da je to krajnje nehumano kazalište. Ali, oto ti paradoksa, upravo radim na adaptaciji Platonova *Simpozija* i tamo ću od glumaca tražiti totalnu identifikaciju, koja će preskočiti pretvorbu u lik i tražiti preuzimanje lika. Nećemo ušiti tekst drugoga, nego ćemo misliti mišlju drugoga. Zanimaju me kako neki mimetički princip igra dočepan do krajnosti i precikrenati ga u realnu prisutnost. No, da se vratim pitanju: u osnovi *Q&A* jest komunikacija. Na kojoj je točki doista moguće reći da se dvoje lica - aporazumijeva. Komunikacija počiva na nesporazumu, na nerazumijevanju, na promašenom susretu. Ako smijem nastaviti Preuda, rekao bih da promašeni susret nije samo neka traumatična točka, nego i način funkcioniranja subjekta. Post-postmoderno geslo više nije *anything goes*, nego: "Ne ide? Pa što onda. Idemo dalje!" Računove gluhih, Ivan Petercelj i Jana Menger veoma su različite ličnosti i oboje su se u *Q&A* našli u potpuno novoj situaciji. Jana, sjajna plesačica koja nikada nije glumila, i Ivan, samozatajni vebanski profesionalac koji nikada nije bio na tako brisanom teritoriju, na kojem nema mogućnosti uzamaka. I ja, koji sam sa sebe skinuo svu naslaga konteksta koncepta i prvi dan rekao da neću biti zadovoljan bude li predstava onakvom kakvom sam je zamislio u tom trenutku.

FRAKCIJA: *No, glumcem kao realnom osobe prvi si se put bavio već u predstavi Žena koja neprestano govori (1993), a kojoj je per glumica interpretiralo vlastite biografske priče.*

HRVATIN: *Žena koja neprestano govori* nastala je kao reakcija na promjenu društvenog režima. Koje su se vrednote za pojedinca promijenile oblikovanjem demokratskog režima? Na koji se način konstituirao subjekt nove društvene stvarnosti? Na kojoj je točki običan pojedinac još uopće zanimljiv za kreiranje javne slike? U devedesetima se u vizualnoj teoriji pocelo govoriti o konceptu "exposure" (Mieke Bal) kao izrazito performativnoj kategoriji. Pojam "exposure" je dvosmjerni i zato Mieke Bal i govori o dvosmernoj izloženosti, kako performer tako i gledalaca. Tek ta dvosmerna izloženost omogućuje komunikaciju, obostrani transfer. No, istovremeno je riječ i o modelu kulturne analize koji se sada primjenjuje i u medijskoj teoriji. Gledajući danas na tu predstavu, iza koje je stajao vrlo kreativan i napet stvaralački proces, čini mi se da je već tada proizvela ona pitanja koje danas inicira *reality TV*, odnosno *reality* sapunica *Big Brother*. Današnji subjekt nalazi se u shizofrenoj poziciji u kojoj je izbrisana razmeđa javnog i privatnog. Današnji subjekt nalazi se između dva Velika Brata: Orwellova od kojeg želi pobjeći i ovog dvadesetprvostoljetnog kojemu želi dati i zadnji kutak svoje intime, samo da bi došao do komadića slave. U *reality* sapunicama pojam "exposure" doveden je do krajnosti, no paradoksalno je upravo ta gledateljska borba za javnom pozornosti. Zato govorim o terminalnom akteru koji je permanentno na sceni i koji u tome uživa. Za teoriju performansa to je izuzetno zanimljiv fenomen jer tamo gdje nam se prodaje autentičnost i realno, zapravo dobijamo vrlo amaterski odigranu i dosadno režiranu tv seriju. Osobe koje u *Big Brotheru* nastupaju kao one same, zapravo igraju sebe same, vrlo afektirano i dilematički. Opet nam se potvrđuje da je okvir performansa vrlo teško probojan. U svojim predstavama nastojim uključiti realnu dimenziju događaja i na taj način učiniti gledaoce svjesnim da prisustvuju predstavi sada i ovdje, da joj se ne može vratiti, da mora iskoristiti svoj trenutak. *Žena koja neprestano govori* bila je paradigmatična za kazalište devedesetih u kojem je na sceni stapila performerova osobna priča. Deset godina nakon premijere napraviti će predstava *Mama koja...* u kojoj će kao "protagonisti" nastupiti djeca glumica iz originalne postave, a same će glumice/majke biti pričama predstave. Predstavu ćemo razvijati u radu s djecom, majke će biti objekti predstave.

FRAKCIJA: *U zadnje vrijeme vidjela sam nekoliko predstava na principu "napadanja" publike. U velikoj mjeri konceptualno otvorene, premda nikada ne prelaze sigurnu zavjestrinu predstave (bečka Highway 101 Meg Stuart, npr). Neko se slično dogodilo a Q & A. Plezati/glumci izravno se obraćaju publici, izazivaju je i ne ostavljaju pasivnom i ravnodušnom. Moramo se opredijeliti. Možemo reagirati ili ne. U oba slučaja nismo pasivni gledatelji. Pretpostavljam da sa tako u timingu, da je sadržaj reakcije publike predviđen. Ipak, nitko ne može izmijeniti tijek predstave. Kako ste daleko ili i, prije svega, kako biste daleko mogli ići?*

HRVATIN: *Ako želiš doista biti otvoren, zaboravi načelo svak nit i kožu cijela. Negdje mora puknuti. Netko mora uzviknuti. Odnos prema publici ne bih opisao ni kao napad, ni kao želju za aktiviranjem publike. Transfer počiva na propitivanju baš onog neopredjeljivog što konstituira komunikaciju između aktera i gledaoce. Nije problem manipulirati, fascinirati publiku, toga je bilo u izobilju, primjerice u *Drive in Cinema*, nakon kojeg sam doista želio doći pred gledaoce i reći, eto, tu sam, to što jesam, idete li sa mnom. Neka zvuči patetično ili narcisoidno, ali ponudili smo im našu vlastitu ljubav i mislim da je to za gledaoce najnepodnošljivije. Karizma - da!, moć - da!, fascinacija - da!, pa i koncept - da!, ali jednostavno biće sa svim svojim frustracijama, željama, srećama i nesrećama, tu nastaju problemi. Tu započinju projekcije. Naravno, mi smo toga bili svjesni i znali smo da je to neistraženi materijal koji nam može ponuditi zanimljive teatralne situacije. Polegneš gledaoce na mekanu strunjaču, a onda čitaš u novinama da je bilo neudobno. Akteri ti pruže priliku da poličeš*

njihove ekstremitete, a ti se onda žališ da ti ništa to ne omogućava. Zar se to u bilo čemu razlikuje od situacije u stvarnosti? Koliko si puta imala drugu priliku da ostaviš prvi dojam? Zgrabi dok je vraće... Uh, mrzim stvarnost kao argument za bilo što. Pitaš koliko bismo daleko mogli ići. Koliko bi daleko ti, kao gledateljica, mogla ići?

Jučer nam se dogodila krajnje neobična situacija na prezentaciji *workshopa* u Rotterdamu. Prva prezentacija počela je u trenutku lifta koji nas je trebao odvesti na drugi kat. Zaglavio se na pevome, a u njemu je bilo četrdesetak ljudi, broj u granicama dozvoljenog. Nakon deset minuta smjelkanja i iščekivanja da se nešto promijeni, trebalo je nešto učiniti, pa smo ja i ko-kustosica Maaike Blecker počeli s međusobnim intervjuiranjem u koje smo zatim uvukli i gledaoce te tako odvući pažnju. Trajalo je sat vremena prije nego što su nas izvučili iz lifta u kojem je već osjetno počelo nedostajati kisika. Iako je bilo evidentno da je bila riječ o provali realnog, velika većina gledalaca mislila je da je to bio incesinirani performans. Okvir performansa toliko je moćan da gledaoci nisu spremni prihvatiti stvarno događanje, kao što je kasnije komentirao Heine Avdal, jedan od sudionika. Evo, to je polje koje za mene čini teatar smislenim i danas.

FRAKCIJA: *Uvijek si radio i s plesalcima, ali tek u zadnje dvije predstave (Drive in Camillo, Q & A) ples je naglašen. Ipak, ti se još uvijek potpisuješ kao redatelj.*

HRVATIN: Redatelj je tehničko opredjeljenje. Kao što ni Ivan i Jana nisu ni glumci ni plesači. To je problem cjelokupnog korpusa scenskih umjetnosti, koji mora biti nanovo promišljen, iznova rekonceptualiziran. Suvremena je umjetnost interdisciplinarna i u tome sve vrijeme vidim veliku prednost kazališta, njegovu otvorenost prema drugim umjetničkim poljima, a živu izvedbu kao njegov privilegij, konstruirane u trenutku pogled-tijelo-vrijeme. Ples je umjetnost dvadesetog stoljeća koja je tek na njegovu kraju počela propitivati vlastite pretpostavke, opet u tokunu pogled-tijelo-vrijeme. Šim više ne činim nikakve razlike među žanrovima onog što činim. Za mene je to jednostavno suvremena umjetnost u kojoj postoje različita polja koja traže rekonceptualizaciju. Suvremena umjetnost taktička je i nomadska.

FRAKCIJA: *Tvoj prologodidžni projekt Drive in Camillo ostanja se na Teatar memorije Glinju Camilla. Što te je privuklo Teatru za kojega tvdiš da je preteča Interneta?*

HRVATIN: Camillo je za mene prije svega paradigma slobodnog uma, renovator teatra, umjetnik instalacije u doba renesanse i netko tko je znao osmisлити mrežu, kombinatoričnu narav komunikacije. Teatar memorije imao je želju za pohranjivanjem svog znanja na jednom mjestu, na njegova bitna dimenzija jest da je znanje katalogizirano mrežno, interaktivno, interdisciplinarno, a ne disciplinarno. Kada se danas tidiemo zbog nepregledne količine informacija kojima smo bombardirani, zaboravljamo da je informacija reba i da je bombardiranje sama srž informacije. Informacija i upravljanje njome jesu najčvršći temelj Foucaultove mikrofizike vlasti. Camillo je u svoje doba još uvijek bio estet, no ustarnja logika Teatra memorije jest ona koja omogućuje kreativnu uporabu sjećanja. Na to je točki Camillo ne samo vizionar i radikalni umjetnik, nego i radikalni mislilac.

FRAKCIJA: *Vidiš li neke bitne promjene u kulturno-političkom kontekstu svojeg rada nekad i danas. Otkrivaš mislim da nismo došli dalje od komentičkih dosadaka.*

HRVATIN: Promijenila se situacija za početnike. Država i grad financiraju prve projekte i to je veliki pomak. Nitko iz moje generacije nije za svoj prvi projekat dobio ni pare. No, slažem se s tvrdnjom da se u Sloveniji u

suštini ništa nije promijenilo. Kulturna politika nikada nije imala mada doista stati iza suvremene umjetnosti i promicati kulturu kao najisto suočavanja, a ne kao paradri koj nacionalnog identiteta. Nedavno sam naslovio dva pisma na našu ministricu neka nam barem da do znanja misli li što učiniti ili ne u svom mandatu. Naravno, nema odgovora. Ministarstvo traži da im u aplikacijama navede troškove grijanja. Mogu samo navesti koliko sam toplih čarapa kupio. U Sloveniji se sve više govori o premlakaju treće generacije, dakle generacije osamdesetih i početka devedesetih, koja nije uspjela institucionalizirati svoj kreativni naboj u dinamične i dugoročne produkcijske oblike. I dalje smo svi nemadi, i dalje ovisni o dobroj volji vladara, i dalje udaljeni od evropskih centara produkcije i distribucije. Naboj kakav je Ljubljana imala još prije nekoliko godina pametna bi kulturna politika mada oploditi tako da bi i sama imala političke koristi. Naši su političari u principu bez karizme i dolaze sa sela, bez senzibiliteta su i talenta. četvermilijunska Ljubljana za njih je metropol. To što institucije s kojima surađujemo dobivaju besplatno predstave posljedica je cjelokupnog sistema u kojem nema kritične mase da se udigne iznad vlastite minimalne koristi i radikalno pritisne nosioce moći i oduživanja. U sadašnjoj smo situaciji, više-manje svi iz treće generacije, okrenuti međunarodnim kontaktima i realiziranju djela u međunarodnom kontekstu. To nije samo stvar ambicije, nego, kako je rekao Etsek Kovač, stvar nužnosti i preživljavanja. Slovenija svojom provincijalnom kulturnom politikom tjera svoje najkvalitetnije ljude.

FRAKCIJA: *Kao direktor Zavoda Maska proširio si djelovanje: uz časopis Maska objavljuju se knjige, novosti je seminar za kritičare, jedina institucija na području plesa, Plesno gledalište Ljubljana, producira više predstava nego ranije, čak je bilo i više premijera nego u Slovenskom mladinskom gledalištu. Do koje granice može ići, u organizacijskom smislu, ovaj zavod? Koliko dugo, s obzirom na situaciju i subvencije, može izdržati takav tempo?*

HRVATIN: *Maska je model suvremene produkcijske strukture u kojoj je moguće razvijati interdisciplinarne projekte. Okupljamo širok krug umjetnika, teoretičara, stručnjaka i tehničara koji nam omogućava brzu i kvalitetnu realizaciju projekata. Budući da znam koje su granice unutar Slovenije, većina naših projekata međunarodno je usmjerena. Tako će četiri naše nove predstave biti međunarodno koproducirane, Maska kreće na redovan dvojezično izdavanje, većina naših knjiga bit će barem dvojezična, ako ne posve na engleskom. Seminar suvremenih sceničkih umjetnosti po sastavu je predavača međunarodni, namjeravamo u budućnosti imati i polaznike iz drugih zemalja. Što se tiče izveštavanja međunarodnih djelatnosti, tu se osjeća veliki pomak u kulturnoj politici, no ključno je ući u međunarodni odnos kao ravnopravan partner, a ne kao jeftina radna snaga. Željeli bismo producirati, a to ćemo učiniti s projektom Magde Reiter, predstave zanimljivih stranih umjetnika, tako da smo u europski prostor integrirani u svim smjerovima.*

FRAKCIJA: *Kakvi su tvoji planovi za Zavod Maska i časopis u usporedbi s tvojim redateljskim radom?*

HRVATIN: *Maska je prostor stjecanja kreativnih i kritičkih energija koji je za sada čisto u povoju. Maska, kao neprofitna organizacija, baza je aktivnosti za različite kreativne djelatnosti, a tu je bazu potrebno najprije infrastrukturno i mrežno stabilizirati. To maži osigurati kvalitetne uvjete za rad i istovremeno se povezati sa sličnim organizacijama (npr. Troublecys iz Antwerpena). Oblikovati sposoban produkcijski management koji će umjetnicima omogućiti maksimalno preuzimaje umjetničkog rizika. Zato radimo s mladim koreografima i režiserima, dramaturzima i teoretičarima, dizajnerima i novomedijskim umjetnicima. Ono što me zanimalo u umjetnosti čimim i refleksijom i režijom, ovisno o tome u kojem je mediju preciznije oblikovati stav. U devedesetima sam se mnogo puta nalazio na simpozijima, konferencijama i sličnim situacijama organiziranim s ciljem da se premesti jaz između teorije i prakse. U pravila sa ti susreti završavali*

nespecirano, ako ne i svađama, te su pokazivali da je vođi razdor između „teoretičara“ i „praktičara“ nego između teorije i prakse. Između teorije i prakse postoji napetost koja je najproduktivnija onda kada se odvojeno utjelovljuje. Ono što mi se danas čini relevantnim jest stvaranje nekog trećeg polja, polja *performativne teorije*, u kojem nije riječ o iznova insceniranom promatranom susretu teorije i prakse, već o novom obliku scenskog iskaza. Performativna teorija polje je u kojem se teoretski problemi artikulišu dramaturgijskom sceni, što znači jedan korak dalje od konceptualne umjetnosti. Nedavno sam u Genti izveo performans *Mix Mobile* koji bih najradije svrstao u polje performativne teorije. Radilo se o situaciji u kojoj se raspravljalo o odnosu javnog i privatnog, o tome što čovjeka tjera da i zadnji komadić svoje intime da kako bi dobio svojih pet minuta slave. Od prisutnih sam zatražio da nazovu svoje prijatelje i objasne im situaciju, zatim sam posudio osam mobilnih telefona i razgovarao s odsutnim osobama oko 40 minuta. Na koncu su prisutni glasali za mobilnu ličnost, na osnovu filtriranih informacija. U toj sam situaciji bio istovremeno i predavač/teoretičar, i režiser, i performer.

Sljedeće godine imat ćemo na gostovanjima višeslojno predstavljanje *Musku*, dakle svih naših sekcija: *Musku* produkcija, koja vodi Nataša Zavelošček, *Musku* izdovaštvo, iz kojeg stoji skupina suradnika i *Musku* simpozij, koji vodi Bojana Kurat. *Musku* želimo razvijati u smjeru istraživačkog centra, instituta, čiji će se rezultati manifestirati u različitim oblicima performansa.

Glumac autorskog kazališta: između “glumljenja čitavim sobom” i “ne-glumljenja”

“If a man treats life artistically, his brain is his heart”.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

Prije svega valja odrediti opseg pojma “autorsko kazalište”, zapravo omačiti razliku između **autorskog kazališta** i **totalnog kazališta**, jer se ti pojmovi prilično često rabe naizmjenično. U autorskom kazalištu, kako ga određuje Patrice Pavis, nije najvažniji odnos redatelja ili inscenatora prema dramskom tekstu ili nizu tekstova na kojima se temelji predstava, niti originalnost interpretacije teksta u odnosu na već oblikovanu tradiciju. To je model kazališta u kojemu su sve materijalne komponente predstave - tekst, geste, glumački pokret i predmeti - akomponirani u stvarni kazališni prostor prema autorskoj viziji tvorca predstave.¹

Vizija totalnog kazališta, kao što znamo, seže u 1920-te i 1930-te godine kada je Walter Gropius projektirao *Totaltheater* za Piscatorea (koji na kraju nije realiziran), ali je ona imala veliki utjecaj na kasnije eksperimente u *Theatre-in-the-Round* i *Flexible Staging*. Konceptija autorskog kazališta u prošlom stoljeću nesumnjivo započinje od teorije i prakse Antonina Artauda, koji je u svojim *Pisnatures* o jeziku smatrao da bi riječi na pozornici trebale biti ravnopravne s drugim stvarnim elementima kazališta. “Sam dijalog - ili ono što od njega preostane - neće biti redigiran, unaprijed određen, nego će nastajati tek na pozornici, u uskoj vezi s drugim jezikom, s nužnostima koje proizlaze iz stavova, znakova, pokreta, predmeta... Kompoziranje, stvaranje koje se do sada odvijalo u autorovu mozga obavljat će se u prirodi, u stvarnom prostoru, konačni pak rezultat bit će isto tako određen, strog i oštar kao i u slučaju bilo kojeg pisanog djela, ali neizmjenjivo i objektivno obogaćen”.² Dakle, u autorskom kazalištu nije riječ samo o tome da književni tekst prestaje biti “nadređen” vrijednost predstave i da je izjednačen s drugim komponentama kazališne materije. U kazalištu Krystiana Lupa ili Anatolija Vasiljeva - koje sam ubrojila u model autorskog kazališta - pijetet prema književnog teksta javlja se možda u većem stupnju nego li u inscenatorskom kazalištu. Lupa sam ostvaruje precizne prijevode i scenske adaptacije teksta, dok Vasiljev ne mijenja ni jedno slovo u tekstovima Puškinovih *Mali tragičari*, jedino tekst predstave nadograđuje fragmentima poema i pjesama sukladnog ugođaja. Dijalozi predstave *Ujakov san*, realizirane u Budimpešti godine 1994. u cijelosti su, bez izmjena, sastavljeni od teksta pripovijetke Dostojevskog. Primjere bismo mogli nabrajati i dalje. Međutim, kao stvaraozi “kazališnog djela” u kojemu je verbalni sloj istovrijedna sastavnica predstave, Artaud, Mejerhold, Vasiljev, Lupa, Wilson mogu se donekle usporediti s autorom književnog djela. Baš kao što autor romana ili drame svaki put stvara svoje junake - i tu nije važno jesu li ti likovi plod njegove mašte ili realistička transformacija stvarnih osoba - stvaralac u autorskom kazalištu kreira svog vlastitog **junaka-glumca**. Metoda i sredstva za stvaranje tog novog junaka-glumca novih kazališnih formi - mogli su biti obrađeni samo programiranim studijskim radom, razrađenim glumačkim treningom, dugotrajnim procesom vježbanja. Pritom rezultati koje glumac postiže tijekom te “pripremne etape” postaju najvažnijim momentom u njegovoj stvaralačkoj biografiji, njihova je vrijednost neovisna od uspjeha predstave koja nastaje kao rezultat tog rada. Nije slučajno što mjestom odgajanja i sazrijevanja novog “junaka” postaju “studio”, “škola dramske umjetnosti”, “Laboratorij”, “workshop”, “Centre Expérimentale”. Još je na prijelomu 19. i 20. stoljeća kazališni direktor, teoretičar, ali prije svega znameniti pomavatelj europskog kazališta Sergej Volkonski nakon obilaska njemačkih kazališta ovako

izrazio svoja iskustva: "... svi misle da se novo kazalište može stvoriti od postojećeg glumačkog materijala; misle da je obnova kazališta samo stvar programa, deklaracija, možda još i repertoara, a ne i na kraju - redatelja. Ali ne, to nije stvar isključivo redatelja, nego odgoja. Stvar nije u tome što se ima stvoriti od postojećeg glumačkog materijala, nego u tome **kaiko** stvoriti istinski glumački **materijal**".³ Gordon Craig se za vrijeme rada na *Maske* u teatru Stanislavskog, kao što se sjećamo, želio "izliiti" glumca, zamijeniti njegov udio u predstavi glasom-odjekom. Stanislavski je kasnije, razmišljajući o razlozima neuspjeha eksperimenta koji je proveo zajedno s Craigom, pisao da glumci u tom razdoblju nisu bili pripravi na odustajanje od vlastite osobnosti - što je uštetilo zahtijevano. Craigovi su namjeri ipak kasnije evoluirali pa je, primjerice, na kongresu u Rimu, gdje se vodila diskusija između redatelja i arhitekata oko novih sredstava preporoda kazališne umjetnosti, Craig odlučno stao na stranu glumca: "Moguće je da su kazališne zgrade izgrađene za potrebe dramskih pisaca (možda uz stanovima pomoć arhitekata). Ali kazalište koje pretječe dramu, jedino kazalište koje se računa - nije zgrada i nikada nije njome bilo. Kazalište - to je glas koji zvuči, izraz lica - posto tijela - pokreti čovjeka ili - glumac, *if you please*!"⁴ Jer, kad govorimo o metodi rada, o dometaima gotovo svih redatelja-reformatora prošlog stoljeća - stoljeća velikih redatelja - tada uz redateljevo prezime navodimo i njegova glavnog junaka, glumca kojega je stvorio: Grotowski-Cieślak, Tairov-Alisa Koonen, Mejerhold-Ilijinski, Vasiljev-Filozov. Promotrimo pažljivije proces **stvaranja glumca** u autorskom kazalištu Jerzyja Grotowskog, Anatolija Vasiljeva, Tadeusza Kantora, Krystiana Lupe i Roberta Wilsona kao modelne inačice tog tipa kazališta. Naravno, velikim porodičnim točkama, "prizorima u poradini" ostat će kazališta Laboratorij Jerzyja Grotowskog i Cieślak 2 Tadeusza Kantora. Ali očito je da su metamorfoze glumca, izazvane uporobom različitih tehnika glume, neposredno povezane s promjenom statusa gledatelja. I ovdje nije toliko riječ o tehničkim zahtjevima u procesu ukidanja podjele između scene i gledališta, glumca i gledatelja, već, kao u slučaju Grotowskog, o obojici zajedničkom "vremenu i prostoru intelektualne vizije".⁵

U jednoj od najnovijih knjiga posvećenih godinama naukovanja u Jerzyja Grotowskog i 26 prirodnih pisama koje mu je uputio Užitelj, kakvim je Grotowski za nj zavijek ostao, Eugenio Barba dodaje nove detalje koji se tiču programa stvaranja "novog glumca". U kazalištu, gdje tijelo glumca postaje isto tako bitnim timbenikom njegove biografije i autobiografije kao i psihološka gesta, sredstva fizičke ekspresije i glasovni trening dobivaju posebno važno mjesto u fazi pokusa i pripreme predstave. Mnogi glumci ansambla Odin Teatret imaju u svom opusu vlastita "autoesku" predstavu gdje u obliku umjetničke radionice izložene u nekompleksiranom narativno-fabulatom okviru pripovijedaju svoj "život u umjetnosti". Knjiga Eugenija Barbe *Zemlja pepela i divjansko* obuhvaća razdoblje prijateljstva i suradnje Barbe i Grotowskog od 1961. do 1997. godine. Napisana u prvom licu, ona je svojevrsni dnevnik, ali zato što pripovijeda (Barba), promatrajući djelovanje teatra Grotowskog i događaje u Poljskoj u to vrijeme izvještava o njima kao osoba koja se s njima donekle identificira, dakle iznutra, dok istodobno ocrtava odnos okoline prema njemu kao prema stranca, subjektivni opis stječe i objektivni aspekt. U dodatku je konfrontiran sa sadržajima pisama Grotowskog. Dakle, dva monologa na istu temu, spotpanjena iskazima drugih ljudi, tvore polifoni roman o uvjetima oblikovanja novog kazališta i novog tipa glumca. Grotowski, podastirući Barbi ideje u doba u kojima nastaje njegov stadij, dotiče problem kardinalan i za glumca kazališta Laboratorija u Wrocławu: "Dobili smo status eksperimentalnog teatra s posebnim obzirom na glumačku tehniku. Sve to odrođuje i nas same, neovisno o tome zadržavamo li poštovanje prema tradicijskom kazalištu. Ali kako bismo trebali odrediti sami sebe u odnosu na nas same? I kako se imaju glumci odnositi prema sebi samima? Slično kao i drugi umjetnici u odnosu prema sebi? Ili kao umjetnici koji se razlikuju od drugih? Kao znanstvenici? Kao zvijezde svijeta? Kao apostoli, ili još drukčije? I to je tek polovica svih pitanja".⁶ U drugom pisma Grotowski objašnjava zašto je ostalo tako malo dokumenata s njegovih predstava. "Kada smo počeli s problemima za *Apokalipsa cove Figaris*, fotografske slike registrirale su pojedine vježbe, a ne proces, upravo zato za englesko izdanje *Pisma*

životašnom kazalištu Grotowski šalje fotografije treninga, zato što one preciznije izražavaju bit stvari. U pismu od 14. siječnja 1966. godine Grotowski piše da ga je u treninzima koji se vode u Odin teatru zainteresirala akrobatika povezana s ritmom pjevanja i glazbe. "U kojoj mjeri je u tim vježbama prisutna improvizacija? - pita Grotowski. - Zahtijevate li da ih onaj tko radi te akrobatske vježbe problikuje u "uide"? Ide li jazz s playback ili je to živa improvizacija?". (Kao što znamo većina glumaca Odin Teatrola ima mnogostrano glazbeno-vokalno predznanje).

Povijesno u to isto vrijeme u poljskom su kazalištu nastale dvije uzajamno isključive metode glumačke igre koje su dvojica učitelja - Kantor i Grotowski - provjeravali u praksi i teorijski formulirali: III. verzija *Apocalypsis cum Figuris* nastala je godine 1973, Kantorov *Utwórzy razred* - 1975. godine. Grotowski je, prema vlastitom iskazu, započeo u ovoj točki u kojoj je smrt prekinula rad Stanislavskog. Tadašnji Kantor je želio realizaciji teorijskih snova Gordona Craiga. Bez većeg pretjerivanja može se reći da se u stvaralaštvu Kantora i Grotowskog dovela Velika kazališna reforma s početka 20. stoljeća. U rukama tih velikih redatelja eksperimentalnog glumac-zvijezda naturalističko-realističko-psihološkog kazališta postao je "materijom za gnješenje". Oblikovana na taj način nova je glumčeva osobnost prodirnija i otvorenija za nove naslage podsvijesti i metafizičke čežnje, koje su u njoj dijelomale, kao u kazalištu Grotowskog, ili je degradirana na bezvoljnju "strapu", predmet Realnosti nižeg ranga, reduciran na "izvanjsku presvlaku vojnika-zgruta s fotografije", na "smrloga" u Kantorovim predstavama. Očuvanje u pamćenju vlastite osobnosti i ugroženog čovječanstva ("bočni kolosijek života i pamćenja", prema Kantorovu određenju) funkcionira kao temeljna kategorija estetike i metafizike kazališta Kantora i Grotowskog. Postoji ipak bitna razlika u korištenju pamćenja od strane glumaca klasičnog kazališta (Stanislavskog), Kantorova glumca te glumca, a kasnije performera, Grotowskog. Jer dok glumac iz škole Stanislavskog traži u vlastitu pamćenju potporu da postane tim drugim (likom), Kantorov je glumac nličenjem slika što ih iz pamćenja priziva Tvorac predstave. Performer Grotowskog, međimim, približava se pamćenju drugoga penetracijom vlastite osobe, povratkom na stanje u kojem je bio sobom. Veze između gledališta i pozornice glumac u kazalištu Stanislavskog, zapravo izoliran od publike "četrvtim zidom", održava na taj način što "mora izgraditi i održati most između njega i publike, ali ne može po njemu prijeći". Kantorov glumac postaje tvorbon slike-sna koju gledalac "su-sanja" s autorom. Performer, kao što smo već rekli, nalazi se u zajedničkom vremenu i prostoru s gledateljcem: performer most niti ne prelazi, niti ga ne čini: sâm je most". Udaljava je Grotowskog od kazališta u znatnoj je mjeri bilo uzrokovano njegovom težnjom da dopre do esencije zajedništva glumac-gledalac, "nemogućnošću prelaska u više stanje doživljaja kao glumca, tako i gledaoca".⁸ U tekstu Grotowskog *Performer govori se o tome da se "jednom od ulaza na stvaralački put temelji na otkrivanju davne tjelesnosti u sebi" i da "niti smo tada u liku (u utjelovljenja), niti u ne-liku (u ne-utjelovljenju)". Taj tekst nije "manifest", poput Kantorovih tekstova, znamo da je Grotowski više radio "nad riječima" negoli s riječima. Prema Tavianiju Grotowski "iznova formulira temeljne zasađe inicijacijske tradicije: njeno duboko jedinstvo u različitim oblicima; operativni karakter, povezan s djelovanjem koje protječe pod strogom i neprestanom kontrolom; istraživanje stanja koja nisu uvjetovana psihikim doživljajima i sociološkim ili povijesnim aspektima osobe; spoznajni karakter onoga što se prenosi ili se namjerava prenijeti, u čemu nema nižeg izmišljenog i najzad vezu "sa samim početkom".⁹ To se u potpunosti odražava u uporabi teme Evanđelja u predstavama Grotowskog (*Evanđelje I*, 1967, *Apocalypsis cum Figuris*, 1968-1973) i Kantora (*Wielopole, Wielopole*, 1980, *Nek crknu anjemici*, 1985). Ali konsekvencija tog dubenja "višeg stanja doživljaja kako glumca, tako i gledaoca" u evanđeoskom tekstu bilo je osvjetljenje nemogućnosti prelaska stanovite granice, ostajući i dalje u kazališnim okvirima. *Apocalypsis cum Figuris* zatvara ciklus strogo kazališnog rada Grotowskog. Rysnerd Cieślak- "Mračni" u *Apocalypsis cum Figuris* nije samo u potpunosti "egoljeni" glumac, lišen gotovo svih atributa glumca, nego i bespomoćan čovjek kojega je progutao mrak "scenskog prostora", već lišen bilo kakve*

demarkacijske linije između gledališta i prostora "glume". Načelo "ne-glume" temelji se ovdje na situaciji glumca što nalikuje na radnja šamana koji ne glumi, nego je medij nebeskih sila, a gledanci su sudionici rituala. Ali u navedenoj situaciji *Apocalypsis cum Figuris*, prema Grotowskom, riječ je unatoč svemu o nečemu drugome: glumčevo tijelo "must be freed from all resistance, it must cease to exist"⁹, to je njegovo "prinošenje žrtve", a gledalac dobiva iz se "lornache" seriju "vidljivih impulsa", kakn je to od glumca zahtijevao Artaud. Izvještaji gledalaca-avjedoka s predstava Grotowskog slažu se u jednom, naime, svi primjećuju duboku ravnodušnost vršitelja radnje spram gledalaca. U Kantorovim predstavama, međutim, glumac je znak "muke" i "prinošenja žrtve" Umjetnika-Tvorca predstave. Glumac "ponavlja", multiplicira geste, ekspresiju koja je privravana iz Umjetnikova pomenja. To je Umjetnik šaman koji vodi sudionike rituala, šavajući na taj način elemente tog rituala za buduće sudionike. Ali posavljanje je moguće samo u okvirima tog istog rituala, a to je i ono zašto se Kantorove predstave ne mogu reproducirati bez Učelnja.

Tadašaz Kantor u *Autorovim tekstovima* što prate nastanak njegove druge velike predstave nakon *Umrlog razrada - Wielopole, Wielopole* (1977-1980) odbacuje sva obilježja "glumčeva ponašanja" koje se zove "glamom". Kantor teži "većikaciji" psihičke, emocionalne, uzutarnje sfere, očišćene od psihologizma glume. I u tim svojim postulatima kao da se nalazi između *Kazališta i rituala* Grotowskog i preklamirana "antipsihologizma" Vasiljeva. Očišćenje od psihologizma glume "označava stvaranje umjetnih, neživih, fiktivnih, nemogućih, često cirkuskih situacija, bliskih simbolima. Označava to stvaranje nepoznatih, tajanstvenih, enigmatičkih predmeta. Pa ipak, oni uvijek ostaju predmetima. Ta metoda zahtijeva od glumca prije svega odricanje od onoga što se smatra bit glume: izražavanja ili, govoreći jednostavno, imitiranja uzutarnjih stanja, predstavljanja. Svi ti načini glumčeva ponašanja pogrešno se nazivaju glumom. Gluma može biti i nešto posve drugo. Može biti ponašanje usko povezano s realnim djelovanjem što eliminira psihološka pozadina".¹⁰

Grotowski i, kasnije, Vasiljev u svojem kazališnom radu koristili se uz uglavnom pjesničkim tekstovima. Za Grotowskog su to prije svega tekstovi poljskog i europskog romantizma: Mickiewicza, Slowackog, Byrona. Za Vasiljeva - pjesnički tekstovi ruske klasičke (Puškin, Ljermontov) i u posljednje vrijeme Molière i Homer. Ni za Kantora poezija nije samo "signal tog drugog svijeta", koji se kreće na drugom kolosijeku, poezija je "p r o s t o r d r u g i, d r u g a ž i j", metafizička strana iluzije, gotovo "ritual" koji je s druge strane života umiješan u "o d n o s e s a s m r ć u".¹¹ I zato su glumačke geste u Kantorovu kazalištu ličene svog "sjaja", to su geste-atrape, koje ponavljaju marionete što se pokreću bez udjela volje.

Ti riječi-ključa određuju zahtjeve koji se postavljaju pred glumce u kazalištu Vasiljeva: žrtvu, pokoru i tjera: "Između kazališta i oroga što kazalište nije postoji nevidljiva granica" - piše Vasiljev u jednom od eseja. Redatelj je zadatak da obznani tu metafizičku, prafonam oku nezamjetljivu sferu. Osnovni uvjet u tom procesu posvećenje je i žrtvovanje glumca koji zahvaljujući tome postaje autor-partner tvorca teksta i redatelja-umjetnika. Metoda, zahvaljujući kojoj ta stvaralačka suradnja vodi prema nastanku predstave, precizno je obrađeni proces pokusa od strane redatelja i, kao rezultat, nastajude "otvoreno djelo". "Otvorenost" nema ništa zajedničkog s nezavršenosti koja bi označavala prekid stvaralačkog procesa; u terminologiji Vasiljeva ona označava mogućnost dalje kontinuirane djela u smislu težnje prema savršenosti forme. Dakle, od pokusa - prema odođenju Vasiljeva - od "postojanja u tami" preko oblikovanja umjetničke vizije u glumca/ansambla, vizije koja bi svojim svjetlom trebala "razjasniti" sve - prema predstavi gdje je "izima prisutna u svakom pojedinačnom trenutku". To je pat koji mora prevaleti glumac koji se odlučio da s "požrtvovanjem, pokorom i vjerom" sudjeluje u zajedničkom stvaralačkom procesu kakav je stvaranje predstave. "Mnogo sam puta primijetio - piše Vasiljev - i to mi pruža veliko zadovoljstvo - da se u procesu rada u dobrog glumca mijenja pogled očiju. Jasno je da slogu može zaigrati samo profesionalac... Ali ne samo profesionalne osobine, već i neka druga ljudska obilježja glumca preoblikuju komad u komad za sve one što su se okupili u gledalištu".¹²

Tijekom pokusa glumac u kazalištu Vasiljeva upada u paradoksalnu situaciju: s jedne strane mora znati sve, s druge strane mora zaboraviti na sve, mora iznova na sceni zapisati, uz redateljevu pomoć, do tada

nikome poznati i još od nikoga nenapisani "tekst". Zapis tog teksta i njegovo doživljavanje odvija se na mnogim razinama istodobno. Naravno: "otkrivanjem" odabranog književnog teksta, izvanekstavnim obradom, skrivenom motivacijom dijaloga, riječi i monologa te pronalazanjem odgovarajućeg plastičnog crteža geste i pokreta tijela, kao i na duhovnoj razini koja održava i koncentrira energiju glumca razvijenu na trima razinama. A. Filozov, izvođač uloge Pjetruške u predstavi *Cervens sjeća se* da je Vasiljev tražio od glumca stanje u kojemu "Ja vadim dušu i držim je, evo ovako. Može plakati, smijati se, ali moja je duša u mojoj ruci". Upravo zahvaljujući toj duhovnoj koncentraciji koja je u posljednjem razdoblju stvaralaštva Vasiljeva obogaćena specifičnom glasovnom tehnikom (ta se tehnika skraćeno može nazvati tzv. ruskim aleksandrincom - ekvivalentom francuske klasiističke deklamacijske tehnike), predstave Vasiljeve djeluju s takvom snagom i vjernosti samoj ideji izvornoga teksta da se smatraju jedino mogućom interpretacijom dobro poznatog književnog teksta. Glumac u kazalištu Vasiljeva posebne zadatke dobiva u predstavama koje se zasnivaju na pjesničkim tekstovima - tekstovima Puškina i Ljermontova. To je neobično težak zadatak, jer se u pjesničkom tekstu "umjetnička svijest - u smislu jedinstva svih značenjskih i ekspresivnih namjera autora - ostvaruje u sebi odgovarajućim jezikom, posve mu je imanentna, izražava se u njemu neposredno, bez distance i neodređenosti. Pjesnikov jezik njegov je vlastiti jezik, on rabi svaku formu, svaki izraz prema njihovoj funkciji (bez navodnika), kao čist i neposredan izraz svoje vizije."¹³ Redatelj zadatak u realizaciji pjesničkog teksta na sceni temelji se na prevladavajućim izvanjske amorfnosti dramske konstrukcije, ali uz istodobno očuvanje organske zatvorenosti pjesničkog teksta. Vasiljev to postiže nalazeći saglasje između ritma i simetrije likovnog elementa. Simetrija nastaje ne samo zahvaljujući slikarskim rješenjima scenskog prostora, nego prije svega zahvaljujući ritmičkom razlaganju zvukovnih i mimetičkih naglasaka. Simetrična organizacija prilože uz ritmičko posavljavanje prizora tvori tzv. "providnu" vremensku strukturu. Analogije u prostornom rješenju mizanscene mobiliziraju gledateljevo pamćenje, kao da tvore kondenzirano semantičko vrijeme. Vrijeme nataloženo na početnim, gestama, pozama tvori dubinsku dimenziju gledateljeva pamćenja. Zahvaljujući tome nastaje u biti glazbena kompozicija predstave Vasiljeva, "kazališna fuga" - prema njegovoj terminologiji. Susret glumca i gledatelja odvija se u gore spomenutom "zatvorenom" prostoru pjesničkog autorsko-redateljskog teksta, zbog čega taj susret stječe metafizičku nadvremenitost, glazbenu beskonačnost. A zadatak koji glumac ima odrediti kao psihički proces prelaska - od pjesničke vizije preko "unutarnjeg govora" prema "anataznom monologu" - obznamljuje se u gestualnosti i mimici. "Rad glumca i rad redatelja - govorio je Vasiljev za vrijeme pokusa *Dos Juana* - kreće se u smjeru stvaranja tog polja u kojemu se iz pjesme rađa drama... Dlake morate ići u smjeru početka te tragedije i ja vas moram dovesti do početka". Za usporedbu navest ćemo fragment iskaza Ingmara Bergmana o metodi njegova rada s glumcem u kazalištu. Riječ je o modelnom primjeru tradicionalne interpretacije teksta. Govornici o svojem redateljskom radu u Kraljevskom dramskom kazalištu u Stockholmu Bergman je svoj odnos prema dramskom tekstu koji namjerava postaviti odredio na sljedeći način: "Počinjem od lučenja iz komada autora, njegove osobe, njegova života, stava spram epohe i svijeta u kojemu je živio. I tek kada posuđim da sam ga prenio - počinjem s njegova motrišta prematrati komad iznova; upravo komad koji je sâm napisao, a ne različite varijante koje su pripravili drugi... Kad sam siguran da sam u stanju izložiti ono što je autor želio reći tada sam emotivno spreman za rad. Osjećam se vezan samo s onim što je - kako smatram - bila autorska volja. I tek tada pristupam radu s glumcima, 'nastavljam' scenu: Mogu se udaljiti od komada, baš kao i arhitekt koji se, stojeći uz dasku za crtanje, udaljava od modela svoje kuće. Tek sada mogu zamisliti glumce da nastane kaću i pokazati im kako ih - prema mojem mišljenju - vidi njihov autor a toj kaći".¹⁴

Glumac u kazalištu Vasiljeva trebao bi, dakle, biti glumac-pjesnik u onom smislu u kojemu je to manifestirao Antonin Artaud. Glumac mora tretirati tekst kao njemu stran, analizirajući taj tekst zajedno s redateljem, otkrivajući njegovu skrivenu, "nevidljivu" strukturu koja organizira čitavo djelo. Pronalazeći sebe

u tekstu, glumac ne otkriva lik, ulogu, nego ideja i filozofski, religijski sadržaj djela, posredstvom "verbalne radnje" otkriva dramsku situaciju u riječima. I u tom smislu kazalište postaje duhovnim prostorom igre s riječju, bivanja u riječi. Tako shvaćena riječ prostaje biti samo "dolazništem", kako to određuje Artaud u *Černom plavu o jeziku*, nego je i polazištem za dijalozne situacije. "Kazalište budućnosti neće biti kazalištem u strogom značenju te riječi. Neće u njemu biti bravuroznih scenskih postupaka, neočekivanih vizualnih efekata, one baroknosti koja je trenutačno temelj kazališnog predstavljanja" - piše Vasiljev.¹²

Epigenio Barba i Anatolij Vasiljev stvorili su - nazovimo ga tako - autorsko kazalište u punoj dimenziji, što znači da imaju i vlastite kazališne zgrade, scenski prostor koji se sami projektirali (naravno, u suradnji s arhitektima). Krystian Lupa stvara svoje predstave koje ubrajamo u model "autorskog kazališta" u tradicionalnim kazalištima-kulijama - u Krakovu, Wrocławu, Varšavi. Međutim, poetika teatra Krystiana Lupa - koju su poljski teatrolozi i kritičari prilično detaljno analizirali u njezinim relacijama spram Kantor, Konrada Swinarskog¹³ - u mnogim je aspektima bliska istraživanjima Vasiljeva i Wilsona. Premda on nema svoje škole ili studio, obično prve verzije njegovih predstava nastaju u okviru Krakovske "Kazališne škole", gdje već godinama predaje na redateljskom odjelu. Lupa radi uglavnom s proznim tekstovima i glavni problem koji nastoji riješiti u svom kazališnom scenariju pokušaj je vraćanja proznom tekstu (posebice u slučaju dramske adaptacije romana) metaforičnosti i ritma pjesničkog djela. To je temelj konstrukcije verbalnog sloja predstave Krystiana Lupa. Dijalozi glumaca ovdje samo prividno odaju dojam "dijaloga glasnih", kao u komadima Čehova (koga, ustaošom, do sada nije postavljao). Replike partnera razvijaju se paralelno, baš kao i izvorni pjesnički svjetovi, snježeni jedni pored drugih, povezani jedino jedinstvenom atmosferom koju zadaje "autot" predstave i glasbom što prati radnju, a koja nije ilustracija, nego jedan od samostalnih glasova u toj partituri. Krystian Lupa, baš kao i Vasiljev, ne izbacuje ni jednu situaciju važnu u duhovnom razvoju svojih junaka, upotpunjujući motiviranost događaja glasom pripovijedača (*Kaibverek, Mjencari*). U tijeku predstave funkcija je toga glasa promjenjiva - ponekad biva glasom unatrag govora junaka koji se još nije artikalirao u njegov jasan iskaz, drugdje pak stvara brechtovski efekt očiđanja, a može ispunjavati i ulogu fabularnog komentara o stvarima koje su u norvidovskom smisla "prelućene" u dijalozima junaka. Vrijeme zastavljeno u koncentriranoj šutnji i usporenim gestama i pogledima glumaca postaje epskim scenskim vremenom u kojemu se proživljava duhovna biografija junaka. Ritmički ponavljani motivi, situacije, rečenice tvore kontraktirane scenske poeme, odaju dojam da glumac istodobno stvara i reproducira tekst bez posredništva i pomoći redatelja. Krystian Lupa skreće pozornost na jedan od takvih momenata u njegovoj predstavi *Malte*. To je trenutak u kojemu *Malte* prizove iz tane Geoga Lassmanta, izgovori njegovo ime i od tog trenutka počinje pričati povijest svog života. Za Lupa je to moment nepomične, koncentrirane granice. "Dah života u čovjeka koji je zaspao u vlak. Situacija koja malo znači, lišena patosa, ali usprkos tome prijelomni trenutak. Dva lika u jedva opazivom kontaktu. Ponor između njih, oštra granica između dvije suprotstavljene sfere... Nastaje emotivna napetost autentičnosti scenskog doživljaja".¹⁴ I na tome se vjerojatno temelji stanje magične očaranosti Luginom predstavom, dobro poznato čitateljima pjesničkih tekstova.

Robert Wilson stvorio je poseban oblik autorskog kazališta - glumačku poetiku *drame*, kao u slučaju predstave *Hamlet*: u *Monologue*, ili filma-poeme, točnije videopredstave-portreta *La Mort de Molière*, ili jedne od njegovih prvih predstava - unutarnjeg monologa prema Krotkoj Dostojevskoj. "Had I but time" - ta je jedna od posljednjih Hamletovih rečenica određuje moment u kojemu je smrt već privatna, ali život još podizuje junaka nekoliko trenutaka da bi se prisjetio svoga puta u zemaljskoj dolini sna. ("To tell my story"). Struktura monologa je zatvorena - početak i svršetak predstave - trenutak uoči smrti što se približava. Ali taj je trenutak rastegnut u realnom vremenu predstave, u njezinih petnaest epizoda koje na okomitij i vedračnijoj razini reproduciraju slojeve pamćenja junaka. Likovi dvija žena, Gertrude i Ofelije, ocrtane su u prostoru jedino kostimima bez određenog oblika - i junakov ih glas svaki put priziva u drugoj skali i s drugačijim

nijansama. U sporedbi s predstavom *Pogled glaznog*, gdje je vrijeme bilo izgubljeno a nijemom prostoru, obuhvaćenom dječakovim pogledom, u *Moliérovoj smrti* i *Hamleta* vrijeme je zastavljeno u korist prostorne detalizacije portreta junaka.¹⁸ Ali Wilson nastupa kao glumac-aktor koji se prisjeća sebe kao mladoga glumca, prije negoli je postao redateljem. Veza između književnog teksta i filma-predstave obmanjuje se prema nabolima kriterija koje nameće Artaud. Glas djevojčice za vrijeme prikazivanja Moliérova portreta naglašava: "Ce n'est pas un poème sur Molière. Poème observe Molière qui se meurt. Le poème observe un mourant au travail qui est appelé Molière. Le poème n'est pas un film. Le film observe un acteur au travail qui repréente un homme mourant appelé Molière". Riječ stječe polifone dimenzije. Monolog, koji se općenito čini statičnim, u Wilsonovu autorskom kazalištu postaje slobodnom dramskom partituroj gdje dramatičnost situacije proizlazi iz mnoštva glasova što zvuče harmonično, ali se istodobno potiru. Zvuk pojačan svjetlom, precizno obrađena koreografija, u svom simptomatičnom putosu nalik na kretanje glumaca u kazalištu Vasiljeva, tvore tu napetost i kondenziranu vibraciju koja karakterizira atmosferu u gledalištu na Wilsonovim predstavama. Izrečena riječ, izmijenjena i rasvijetljena prema precizno obrađenoj partituri odlučno utječe na autorski karakter Wilsonovih predstava. "Ali Wilson tekst samo ne uprizoruje, on ga transformira u arhitekturu zvuka koja je vidljiva i u promišljenoj tipografskoj organizaciji tiskanih tekstova i njihovih naslova, i u geometriji koja oblikuje distribuciju pojedinačnih govora. Osim toga, taj autorski postupak ne otkrivaju samo suvremeni tekstovi, nego Wilson "adaptira" i klasične tekstove, te ih iznova piše i revidira. Pitanje autorstva je ključno za Wilsonova dramaturgija".¹⁹ U Wilsonovim je predstavama-monodramama predložena prije svega ideja smrti, pamćenja u toj sferi "pograničja" između vidljivog i nevidljivog, o kojoj govore Lupa i Vasiljev. Posljednja Wilsonova predstava originalna je interpretacija Strindbergova komada *Sublana zovuta* u kazalištu u Stockholmu s glazbenom atmosferom Roberta Gallassoa, u kojoj reprodukcija struktura snova.

Neovisno o važnim razlikama u metodi pripremanja glumca i njegova funkcioniranje u modelima autorskog kazališta, o kojima je bilo riječ u tekst, veže ih jedno osnovno zajedničko obilježje, naime, o glumcima se ne govori i njihove se uloge ne analiziraju a da se ne uzimaju u obzir poetike onoga tipa kazališta kojega reprezentiraju. Glumac u autorskom kazalištu nalik je Evi koja je nastala iz Adamova rebra. Ali to ne umanjuje bolan osjećaj osamljenosti na koju je osuđen svaki glumac suočen s gledalištem. U *Bilježima iz doba pokasa Boleslava Smjelog* Helmut Kajzar zapisuje riječi glumca Wojciecha Zasudzińskiego, izvođača uloge kralja, koji je stigao odigrati samo devet predstava prije smrti: "Gospodine Helmut, u toj sceni govorim o sebi, o kazalištu, o Szajnisnoj scenografiji, o osamljenosti glumca. Vi to ne poznajete. Nikada niste glumili, niste osjetili svjetlo na sebi. Ljudima iz gledališta tada sam najbliži, dok se oni sami daleko. I koliko god ih pozivao, oni moraju ostati na svojim mjestima. Neće se pokrenuti. I ja to znam."²⁰

BIBLIOGRAFIJA:

¹⁸Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Daoud, 1996:417-419.

¹⁹Antoine Artaud, *Drugi list o jeziku*. - Cit.: Krzysztof Wolski, Artaud: zongler sprzeczności. - "Dialog", 2006/12. 140; Antoine Artaud, *Śchody do bezumowności*. Budapest, 1969.

²⁰Sergej Wolskij, *Moje wspomnienia*. Moskva 1982, 137. Wolskij, Sergije. Człowiek wyzuty, *Srebrne wywołanie goła*.

Z ros. Przeł. Mirosław Supakiewicz. Warszawa 1920.

²¹Teatro Drammatico. Ari del Convegno di Jeneva, 8-14 ottobre 1976. Fondazione Alessandro Volta, Roma, 1975:211.

²²Ferdinando Taviani, *Comments on Performance*. In: "Paralelous Theatre", 2000 Jerzy Grotowski, 1933-1999, str. 523-536; Eugenio Barba - Nicola Savarese, *The Secret Act of the Performer*. Routledge, London 1991; *Shamshinsky and the Actor*. By Jean Boizard. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1998.

²³Eugenio Barba, *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*. Black Mountain Press, Centre for Performance Research, Aberystwyth 1999.

¹W *The Laboratory of Jerzy Grotowski 1953-1989*. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszewski con uno scritto di Bogusław Barba. A cura di Ludwik Flaszewski e Carla Pollastrilli con la collaborazione di Renata Molinari. Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

²Francis Rafalini, *Terminus datur. Performer i aktor*. U: "Pamiętnik Teatralny", 2000:516-523; Paris, *P.Problems of a Semantics of Gesture*. U: *Parcours today*, 201-Avril 1980.

³Jerzy Grotowski, *Zwariaci w Pańs Theatre*. Białystok, 1968.

⁴Tadeusz Kantor, *Wielkość, Wielość, Kieśń* 1984:13-15.

⁵Tadeusz Kantor, op. cit., 23.

⁶Andrzej Vasziljev, *Stołowy fiko*. Budapest, OZEM, 1996:248.

⁷Mikhail Buzin, *Problemy Istoricii i estetiki*, Moskva, 1975:98-99.

⁸Ingrid Bergman, *Laterna magica*. Budapest, Europa, 1988 ; Peter Brook, *Montyrisla matra* (rus). U: *Krytyczny teatr*, Ot 6 do 10. U: *Rozgovory pod znakomj vremena*. Moskva 1996:31-33.

⁹Andrzej Vasziljev, op.cit., 249, 315.

¹⁰Grażyna Nizińska, *Sobowót i stoja*. Teatr Krytyczne Łapy. Kraków, 1997.

¹¹Krytycin Łapy, *Kilka historycznych refleksji na temat fotografowania teatru*. In: "Teatr", 1992, 70:17-18).

¹²Szepi Brekš, Robert Wilson monologje.- "Vilguzinabiz", 1997:6.

¹³Ronnie Marnett, *Robert Wilson and the Idea of the Archive*.- U: "Performing Arts Journal Publications", New York 1991, vol.45:88.

¹⁴Holmut Kajzar, *Szoki i esze*. Warszawa 1976, str. 169-170.

5 poljskoga prevoa Dališor Blafina

Transkulturalni glumac u eri globalizacije: utopijski projekt?

U ovome tekstu pokušat ću izložiti svoje tumačenje pojma kazališnog transkulturalizma. Kazališni transkulturalizam nastojim utemeljiti na onto-vrednovateljskoj koncepciji koja podupire *relacije*, a koja je različita od onto-vrednovateljske opozicije između racionalnog uma i tijela. Takvo, relacijsko poimanje podrazumijeva kontinuitet između svakodnevnih i nesvakodnevnih drama (Turner, 1989). Dakle, *finalni* način promatranja događaja (Jung, 1971: 70), a tako i kazališnog događaja, ključna je ispmoć u definiciji kazališnog transkulturalizma, kakvim ga želi prikazati ovaj tekst. Argumentacija će nas voditi sve do implicitnih značenja *moderniteta* i *postmoderniteta* (Giddens, 2001), pojašnjavajući moguće nesporazume vezane uz *finalnu determinaciju* našeg pojma, osobito u odnosu prema aktualnom diskursu *interkulturalnog kazališta* (Pavis, 1996), te će naposljetku ponuditi odgovor na pitanje postavljeno samim naslovom rada.¹

Walker, your footsteps are the path,
the path is nothing more;
Walker, there is no path. You make
the path by walking.
(Antonio Machado)

Istina, što je put?

1. ALEGORIJA JEDNE DEFINICIJE²:

Per bijaše ime staroga i širokoga korijena; protezao se, kažu, od Indije do Europe. Putnik Julius Pokoeny, kojega su korijeni bili opčinili, jedno ga je jutro upitao: Korijena, reci mi, što znači tvoje ime? Korijen odgovori: *pokušati*, *analizirati se*, *odlučiti se*. *Hipotetično*, *zar ne* - uzvratiti putnik i nastaviti putovati. Tako naiđe na drugi korijen, koji se zvao *peira*. Obrati se i njemu, i sazna da *peira* znači *iskustvo*. Obrati se putnik i trećemu korijenu *feraz*. Sazna da *feraz* znači *opasnost*, *neočekivana smrt*. Zagrepašteni putnik, pomalo i zbunjeno, odluču obratiti se stablima korijenja; htio je provjeriti je li istina to što rekole njihovi "roditelji". Ime je "koleni" bilo *eksperimentis*, a "sin" se zavo po oca, *periculare*. Rekavši mu "kči" da joj ime znači *pokušaj*, *pokuš*, *eksperimentis*, a sin, pak, da je *kučnja*, *opasnost*, *pozibeli*, putnik shvati da je opčinjen upravo time što danas nazivaju *križom*, vezanom uz *rizik*, uz nekakvu *dramu*. I umjesto da prestane *pitati*, putnik nastavi dalje; prohtjelo mu se sada da grane stabala potvrde istinu koja je saznao. Grane su se zvale: *peiras*, *peirates* i *perao* - *navlačiti*, *napaсти*, *napadač*, *prolaziti kroz*. Saznavši ovo, Julius Pokoeny stane i reče samom sebi: Sada sam shvatio nečije: put je iskustvo, a iskustvo sam ja, putnik. Ako je korijen iskustvo, a iskustvo sam ja, ja sam i korijen. Ja sam iskustveni putnik kroz vrijeme: "drvo" čiji je korijen ideja "pozibljenog prijelaza" kroz samoispitivanje. Ja sam kruz, cjelovitost, zaokruživanje.

Sretan zbog uloga koji je bio vrijedan ulaganja, putnik nastavi putovati sve do svoje smrti...

... I u taj se trenutak ispred njega otvaraju odaju *eleazgetskih razmjera*. Nestrpljiv kakav bijaše, takav i ostaje: od samoga praga bulji otvorenih očiju prema unutrašnjosti odaja. Što vidi unutra? Vidi animistično, ciklično, holistično; kako zna reći *Ou/Osa*: prva božanstvena sila - Trudna Božica Majka. Što čuje iznutra? Šapat. Nešto poput šapata odjekuje iznutra, slutiti, nekakav razgovor o njoj. Šapat kaže: Trudna Božica Majka je stvaratelj i izvor života, otjelotvorenje uključivanja, a ne isključivanja. Ove mu riječi toliko privlače pozornost, tako da putnik odlaže ući unutra i dosluhati cijelu - kako sada saznao - priču o njoj:

"Majka Božica Demetra očajna je zbog sudbine svoje kćeri Perzefone, zatvorene u podzemni svijet mrtvih. Tko se jednom tamo nađe, vraćanja mu natrag nema. Demetrina tugu osjeća i njezina sluškinja Imabe. Proživljavajući tu bol, Imabe proniže u njoj. Što se događa? Imabe odjednom osjeća snagu iznutra: svoje strobe, baš nagon za pokretanjem, nešto suprotno zastoju: ona počinje plesati. Ona počinje plesati ne bi li izračila to što u tom trenutku razumije: svi događaji koje nosi život tvore sam smisao života; sve niče iz "zaokruživanja" nazvanog život, naoko, suprotna padu i smrti, a čiji je sastavni dio i pad, i bol, i smrt. Imabe pleše jer joj krik nije dovoljan da kaže to što želi reći: novi život i okrijepljena snaga besmrtna Demetre ne niče iz života i radosti, već iz smrti i smetnog ženskog tijela.

Tako besmrtnost nastavlja u vječnosti Postojanja, pa zaobljeno žensko tijelo stvara *jedno tijelo sa svim tim što postoji*. Koliko li je putu "putova" u njoj? A svi su ti putovi među sobom povezani jednom relacijom: krugom, zaobljenosti, zaokruživanjem, cjelovitosti. Zapravo, samom relacijom."

Nakon što je Julius Pokorny čuo ova priču, rekao je samom sebi: Zaobljeno, okruglo tijelo Trudne Božice Majke jest moja paradigma. Ona je paradigma čovjeka. Paradigma čovjeka uključuje cjelovitost i "zaokruživanje".

Ako je priča o njoj put samog "pogubljenog" prijelaza u ono što se naziva kazalištem, onda je kazalište uskrsnuće njezine priče. Ako je kazalište uskrsnuće njezine priče, onda je priča kazališta primjerno samo-ispitivanje kroz relacije. Istina, kazalište postoji, i to posvuda. I ljudi još uvijek postoje. Zar postoji nešto temeljeno na relacijama? Da, i to ne samo pred mojim nosom, već i u mom nosu, i s mog nosa. He... čudno ... tko bi rekao! - promrski svetan putnik.

I tada odluči vratiti se životu i otići u kazalište. Udomaći se u kazalište sve do svoje smrti. Ostat će tamo i nakon svoje smrti.

III. KAZALIŠNI TRANSKULTURIZAM I POJAM UNIVERZALNOSTI

Patrice Pavis prije pet godina postavio je pitanje: Što je kazališni transkulturalizam? Odgovor je glasio: *transcendencija partikularnosti u korist univerzalnosti ljudskoga stanja* (ibid: 1996: 6). Isto ono o čemu govori Peter Brook: *preću kultura, kultura veza, otkrivanje izgubljenih relacija* (ibid: 66). A što su izgubljene relacije? - upitali su me moji daždveni organi (Jung, 1996: 20)? Relacija, koja nije isto što i relata (Bateson, ibid: 153), jest prisutna ili odsutna, dakle, postojeća; kada je "odsutna" kažemo da je "izgubljena". Relacija, prisutna ili odsutna, dakle, postojeća, otkriva višedimenzionalna vrijednost univerzalnosti - odgovori moja svijest. Što je višedimenzionalna vrijednost univerzalnosti? Ona je samoorganizacijsko/razvojno zaokruživanje procesa - glasio je odgovor dijalektičkog razračunavanja između moje svijesti i nesvijesti. Zašto? Zato što samoorganizacijsko zaokruživanje procesa stoji "iza" forme, prethodi joj, uvjetuje je, ali i supostoji s njom te je nadilazi - uzvratilo je objektivno nesvjesno, kojega je putnik "Ibn Arabi nazvao rufizom", putnik Karl Gustav Jung kolektivno nesvjesno, te kojega su, zatim, obojica nazivali arhetipom⁶.

U zadnjih dvama desetljećima diskurs interkulturalnog kazališta postaje sve uzbudljiviji. Većina odgovora na pitanje što je univerzalnost ljudskoga stanja izvodi se iz izražajne razine kazališnog organizma (logike regulativa)¹, tj. znaka već stvorene kazališne predstave. Pitamo se, primjerice, da li Brookova *Maubabaran* vjerno implementira ili iznevjeruje tuđe kodove kada ih seli u vlastitu strukturu. Dolazimo do raznih zaključaka; sklonije je Brook iznevjerio tuđe kodove, zaključujemo da se tuđina ne može udomačiti, a da se pri tom ne iskrivi. Dosljedno tomu, tuje se pitanje: *Povlači li svaka transcendencija nužno negaciju glasa dragog?* (Pavis, ibid: 80), a na temelju pretpostavke da univerzalno (...) može biti ili je bila opasna i samozavaravajuća vizija, koja negira glas Dragog u pokušaju da ga transcendira? (Carlson, ibid).

Moja recentna istraživanja usmjerena su na to da dokažu kako transcendencija nužno ne negira glas Dragog i da pojam univerzalnosti, u svojem ontološkom smislu, zna biti i pozitivna strategija. Međutim, nećemo biti u stanju spoznati drukčije aspekte pojma univerzalnosti sve dok se ne oslobodimo dualističke slike u koja smo se zarobili. Slika onto-vrednovateljskog dualizma uspjela je ograničiti naše relacije s nama samima, a zatim i s Drugim, naglašavajući pri tom hijerarhijsku opoziciju između sebe i mene, jednog i Drugog. Upravo se to događa i s našim procjenama u odnosu na pojam univerzalnosti u konteksta kazališta: potcjenjujući predizražajnu razinu, kao draga razina kazališnog organizma, branimo si uvid u ontološko tlo pojma transkulturalizma, univerzalnosti i transcendencije, a time i onemogućavamo stvaranje vlastite predodžbe vezane uz koncipiranje ovih pojmova. Potcjenjivanje predizražajne razine kao druge razine primjerom je situacije nastale iz pozitivne povratne sprege (*feedback loop*) što je proizvodi dualistički nastojen misaoni kontekst.

Naime, ukoliko je kazališna transkulturalnost određena kao *transcendencija partikularnih kultura u korist univerzalnosti ljudskoga stanja*, problematika kazališnog transkulturalizma treba razmatrati u okvirima onto-vrednovateljske koncepcije koja podapire relacije, nasuprot onto-vrednovateljskoj opoziciji racionalnoga uma i tijela. Ono što obje dijele kao pokušaj jest razumijevanje utjelovljenoga života koje se temelji na fenomenologiji. Podapiranje relacija kao onto-vrednovateljska koncepcija približuje nas gorepomenutoj slici Trudne Božice Majke.

Stoga bih htjela iznijeti neke napomene. I za sam su se pojam transkulturalizma, naime, svrježile dualističke konotacije i denotacije, sukladno miljeu u kojem se taj pojam razvija. Pitanje je, međutim, je li onda opravdano rabiti pojam transkulturalizma ukoliko transcendenciju partikularnosti u korist univerzalnosti ljudskoga stanja želimo prikazati i odrediti kroz prizmu koja se razlikuje od dualističke? Mislim da jest, i to stoga što:

- a) dualizam i ne-dualizam jesu različiti, ali, istodobno, i sličac onto-vrednovateljske koncepcije: obje kazuju kakvo je stanje stvari i kakve bi stvari morale, svaka na svoj način, biti;
- b) izbacimo li pojam transkulturalizma da bismo ga zamijenili nekim drugim pojmom, gubimo kontrapunkt karizmatičanskog dualizma, a time i svoje tlo, samu fenomenologiju;
- c) izbacimo li pojam transkulturalizma da bismo ga zamijenili nekim drugim pojmom, izlažemo se opasnosti da upadnemo u drukčiji oblik dualizma.

Ono što nazivam višedimenzionalnom vrijednošću univerzalnosti rabit ću kao oznaku za *među kultura i relacije*, dok će samo-organizacijsko/trazvojno zaokruživanje procesa koristiti kao oznaku za *višedimenzionalnu vrijednost univerzalnosti*, a sve kako bih pomnije odredila pojam kazališnog transkulturalizma. Pitanje je, međutim, koji je ljudski uvjet (višedimenzionalne vrijednosti) univerzalnosti? Odgovor na ovo pitanje određuje građbeno tkivo kazališnog transkulturalizma, te razinu kazališnog organizma u koju to građbeno tkivo treba smjestiti.

Režim da bismo ljudski uvjet (ili ljudsko stanje) univerzalnosti morali shvatiti kao ambivalentni pojam. Univerzalnost (p)ostaje apstrakcija ukoliko se ne vodi računa o interpretativnom aspektu iskustva. Ukoliko pak univerzalnost ograničimo na pitanje *invarijanti* (Husserl, 1962), svodimo je na reduktivnu perspektivu biheviorizma, ili dovedimo u kontekst objektiviziranih, bismo mehanicističkih redukcija vezanih za ljudske akcije.

Kralna konzistent je tipična za sve samoorganizirane sustave (Kelso, ibid: 9). Činjenica da je *samo iskustvo (...)* proces što "teži" "izrazu" koji ga zaokružuje (Turner, ibid: 21), potkrepljuje moju postavku da je određeno iskustvo¹ upravo primjer samoorganizacijsko/razvojnog zaokruživanja procesa, s jedne strane, te da je određeno iskustvo primjer samoorganizacijskog zaokruživanja u okviru kulturnih manifestacija, s druge strane, a uz uvjet da prihvatimo tezu da *Erlebnis* ne bi bio *Erlebnis* ako nema svoju petu značajku: posredovanje kroz izražaj (Dilthey, 1989: 22). Postavka, pak, da je određeno iskustvo ajedno "doživljavanje" i "naknadno razmišljanje" (Turner, ibid: 31), govori u prilog tomu da je bitan dio *Erlebnisa* refleksivnost. Zaokruživanje određenog iskustva ostvaruje se kroz refleksivnost. *Erlebnis*, koji implicira refleksivnost, opirmituje dakle ljudski uvjet višedimenzionalne vrijednosti univerzalnosti.

Ako kazalište obilježimo kao oblik *Erlebnisa* (Hosha, 1998), bitne karakteristike koje otkriva *invarijanta Erlebnis* u odnosu na aspekt izražaja (znanja, znanja) pokazat će se podlogom kazališnog transkulturalizma kakvog nastojim osmisliti.

a) Iskustvo je uvijek posredovano izražajem koji je, pak, uvijek društveno temeljen. Jer, čovjek stječe znanje ne apstraktnom samotnom mišlju, nego neposredno ili posredno kroz izvedbene žanrove u društveno-kulturnim dramama (Turner, 1986: 84). Tako možemo zaključiti da je iskustvo, koje je društveno temeljeno, nepojmljivo okraj njegove kontinuirane relacije sa zajednicom, otkud izvira pozadinske distinkcije i evaluacije nužne za odabir djelovanja (Taylor, 1985: 8).

b) Iskustvo se, dakle, manifestira u okviru aksiološki jasno određene zajednice.

c) Kulturne partikularnosti ishode iz interpretativnog aspekta iskustva vezanog za aksiološki jasno definirana zajednicu.

d) Činjenica da se kultura manifestira u okviru aksiološki jasno definirane zajednice kazuje da koncept kulture sam po sebi nije usmjeren tome da uspostavi hijerarhijski odnos između raznih kulturnih tradicija.

e) Kulturna individualnost potvrđuje se kao konstanta u ravnoopravnoj relaciji između partikularnosti, a ne uspostavlja hijerarhijski odnos između pojedinih partikularnosti.

f) Inkultuirano Jastvo povijesno je određeno Jastvo. Ja glumi u okviru povijesno određene zajednice. Inkorporirana se kultura improvizira kroz iskustvo (i na taj način manifestira) u okvirima tjelesnih polja pojedinaca.

g) Ako se gluma (iskustveni proces) ne može ostvariti odvojeno od Jastva, onda je polazna točka svake glume (svakog iskustvenog procesa) inkultuirano Jastvo, kao društveno određeno Jastvo. Ako je gluma i manifestacija motiviranog Ja - a motivacija, pak, proizvod interakcije između događaja i stvari u društvenom svijetu, kao i nemoćenja njih događaja i stvari u psihi ljudi² (Strauss, 1991: 1) - onda je gluma (iskustveni proces) potvrda odnosa između sebe i Drugog.

h) Ako refleksivnost znači biti ajedno svoj subjekt i objekt (Turner, 1989: 212-213), zatim ako postojimo kroz iskustveni proces, te ako iskustveni proces podrazumijeva zafatjenje znanja (Leder, 1990), onda postajanje subjektom i objektom bismo obilježuje refleksivnost (iskustveni proces) u odnosu na znanje nataloženo kroz iskustvo, dakle, u odnosu na program kroz koji se odvija akcije naših tijela-uma (Keyes, 1992: xiii). Ako program tvori naše inkultuirano/motivirano Jastvo, onda je "pogled" na program "pogledom"

na naše Jastvo. Ako refleksivnost u odnosu na naše Jastvo implicira i razumijevanje našeg Jastva, onda *Erlebnis* implicira i samorazumijevanje kroz akciju. Ako samorazumijevanje kroz akciju podrazumijeva razumijevanje odnosnih veza unutar nas samih, nastalih kroz akciju, te razumijevanje ovih relacija u odnosu s Drugim, kroz akciju, onda *Erlebnis* implicira i težnja za integracijom kroz akciju. Prihvatimo li da je put integracije stanje sveobuhvatnosti (Keyes, *ibid.*), prihvaćamo da je refleksivnost *Erlebnisa* i težnja za življenjem *unutar svijeta*, a ne isključivo *izvan svijeta*. Ako težnja za življenjem unutar svijeta prednjačeva i implicira spoznaju identiteta, uspostavu relacija svijeta je upravo spoznaja identiteta, ustanova partikularnosti, svojstvo refleksivnosti da nadide dualizam.

i) Partikularnost je slojevita struktura. Njezine su razine u uzajamnom odnosu i, zato što su relacijske, međusobno se prožimaju; čak i kada postaje (metodološki) teško odvojiti jednu razinu od druge.

Erlebnis je samoorganizacijska/razvojna cjelina koja implicira pojam individualnosti i integracije u smislu partikularnosti. Individualnost u smislu partikularnosti nije izoliranost, a nije niti njome suprotnost. Odredit ću je tako što ću ponovno naglasiti odnosne veze. Individualnost je potvrda o relacijama između razina koje partikularnost tvore partikularnošću (individualnošću, cjelovitnošću) i, istodobno, potvrda o relaciji danih partikularnosti s većom cjelovitnošću, kojoj su one sastavni dio, a koja tvori njihov kontekst *ekološkog sazrijevanja* (Bateson, *ibid.*).

Kazališni transkulturalizam, integracija, transcendencija i globalizacija

Svrha znanosti nisu same stvari, kako u svojoj prostodušnosti zavijedaju dogmatičari, nego odnosi među stvarima: izvan njih odnosa ne postoji spoznatljiva zbilja (Pioncaud, 1997: 291).

Kazalište postaje *Erlebnis* kroz predstavu koja se radi gledatelja. Izražajna razina uvjetuje predizražajna razina: predstavu stvara glumčev rad na sebi (i rad redatelja za druge). Rad na sebi je *određeno iskustvo* koje kazalište čini kazalištem, dakle, (i) *Erlebnisom*. Rad na sebi, koji je *određeno iskustvo*, implicira bitne karakteristike ambivalentnog pojma univerzalnosti. Implicira, prema tome, i mogućnost realizacije individualnosti u nositelja procesa rada na sebi, dakle, u kazališnoga glumca.

Problem *finalne determinacije* kazališnog transkulturalizma stoga bih postavila kao uvid u proces samoorganizacije, razvoja, individualnosti, integracije i relacije individualnosti s cjelinom *ekološkog sazrijevanja*. U tome smislu i opseg teatologije se širi prema potrazi za univerzalnošću ljudskog stanja.

Kazališni transkulturalizam usredotočuje svoje pragmatičko značenje na *predizražajnu razinu* kazališnog organizma, zato što je ovaj razina izravno usredotočena na pitanje *diverzifikacije odnosa* (Jung, *ibid.*: 70)⁸, a što govori u prilog tome da joj je svojstven način promatranja događaja kroz njihove relacije. Kazališni transkulturalizam usredotočuje svoje pragmatičko značenje na predizražajnu razinu zato što rad na sebi pripada ovoj razini, te zato što je rad na sebi izravno vezan uz mogućnost ostvarenja individualnosti, integracije i relacije individualnosti s cjelinom *ekološkog sazrijevanja*.

S obzirom na zavedene postavke, kazališni transkulturalizam treba usredotočiti svoje izravno proučavanje na trenutak glumčeva kontakta s vlastitim programom, a koji nužno nastaje kada on primjenjuje svoj, tj. bilo koji oblik *rada na sebi* (jer bilo koji oblik *rada na sebi* jest *određeno iskustvo* koje implicira pojam refleksivnosti, i zato što je čovjek, s utjelovljenim programom, nositelj bilo kojeg oblika *rada na sebi*). U tomu su implicirane sljedeće postavke:

a) Kontakt glumca s vlastitim programom, što se ostvaruje kroz lik koji se izgrađuje, vodi do samorazumijevanja, a samorazumijevanje do samorazvoja, odnosno integracije;

b) Segment samorazvoja, implicitan u oblicima rada na sebi, jest njihov izvorni ("omolotki") i krajnji mogući učinak. Ovaj se učinak očituje na izražajnoj razini kazališnog organizma i, istodobno, u svakodnevnoj praksi.

Razumijevanje *programa* kroz lik koji se izgrađuje implicira transcendenciju u dvama njezinim osnovnim smislovima: u tom smislu što uspostava glumčeva kontakta s *osobom* čijemu zahtjeva sredstva "drugog" (sredstva za kontakt koja se crpe iz druge prakse, druge profesije ili druge kulture), te u smislu, nazovimo je tako, imaginarne transcendencije, koja podrazumijeva uspostavu glumčeva kontakta i s *programom* lika koji se izgrađuje, a koji je Drugi u odnosu na njega. To što nazivam *dvosmnom transcendencijom kazališnog konteksta* podrazumijeva *eksplicitno* učenje.

Pitanje je: je li pravo ponuditi glumcu praksu integracije kroz transcendenciju, ako pojam transcendencije implicira opisanu strategiju? Kako se postaviti pred uvriježenim značenjem pojma univerzalnosti i transcendencije, koje pak implicira integracija, ključni pojam kazališnog transkulturalizma?

Ograničimo li se na okvir uvriježenih konotacija i denotacija pojma univerzalnosti i transcendencije, koje tvore aktualni diskurs interkulturalnog kazališta, moj prijedlog poimanja kazališnog transkulturalizma morali bismo ograničiti na teorijsku edukaciju kazališnog glumca. Zašto? Zato što bi nas njegovo pragmatičko značenje (točnije, aspekt uporabe) ili vratilo plemenizaciji društva - uz pretpostavku da integracija vodi do, takorvanog, *našnog* preispitivanja civilizacijskog koncepta - ili bi nas sročila s utopijskim projektom civilizacije: transcendencije partikularnosti u korist zbližavanja kulturnih razlika, koja nužno vodi do globalizacije, te, konzekventno, negacije Drugog. S tim u vezi, morali bismo naglasiti da pitanje orijentalizma kako ga prikazuje Said (ibid., 1991) ostaje najošttrija kritika kulturološkog stava Zapada prema Istoku. I jest opravdan.

No, je li i dovoljan? Nije.

Zašto su pojmovi transcendencije i univerzalnosti sumnjivi?

Pojmovi transcendencije i univerzalnosti sumnjivi su zato što su odrođeni u odnosu na uvriježeno značenje pojma globalizacije, točnije, zato što su situacije nastale iz ove pozitivne povratne sprege:

Plasiranje globalnog nepovjerenja u transcendenciju i univerzalnost tvori inteligentnu strategiju globalizacije (ili bi možda točnije bilo reći totalitarnog dogmatizma) koja djeluje *via negativa*. Plasiranje griznje (savjesti) zbog globalizacije (i samog problema globalizacije) jest projekcija strategije asimilacije koja djeluje s suprotnim putem. Potkrepu je teške emocije. Pitanje je da li je ta projekcija ostala nesvjesna ili postala svjesna - ili, neposrednije: što ako ova strategija nije samo projekcija, već se upravo potkrepljuje i zloporabom *dušoboga* znanja (čija je svrha iscjeljenje upravo teških emocija, uz prethodan vid u njih), no ja ga čitatelja ostavljam ocijeniti. To što ipak želim odrediti jest učinak te strategije, koja djeluje obrambenim mehanizmom, a potkrepljuje se zloporabom *dušoboga* znanja i uvodi za fenomene (pojave, procese) iskrivljena - u smislu jednosmjernosti - značenja, plasirajući ih kao pojmijiva jedino u tim, jednosmjernim terminima. Kada se jednom plasiraju kao jednosmjerni, jednosmjerni je i iskrivljena i njihova pozitivna (često, ne-zlonamjerna) *povratna sprega*.

Drugin riječima, problem individualnosti (i identiteta) problem je integriteta. Ono što valja integrirati u čovjeka, da bi ovaj bio istinski Ja, jesu višeslojne razine njegova bića, čija su ekstremna stanja nazvana svjesno i nesvjesno, odnosno, *ekstatično* i *receptivno* njelo (Leder, 1990). Upravo s obzirom na integraciju, identitet čovjeka ambivalentno je stanje: ono je hod "od jastva k jastvu" i, istodobno, "od jastva k

Drugome", Ono jest otkrivanje *savoga Jastva*, ali, istodobno, ono jest i potencijalno stanje "sveobuhvatnosti" Jastva sa svime što postoji. Stanje cjelovitosti je stanje sveobuhvatnosti toliko ukoliko je stanje koje Jastvu dopušta da osjeti povezanost između *svojege ega* i *svojege Jastva*, a kroz ovo Jastvo i relaciju - što znači različitost - s *Drugim Jastvom*, te relaciju s tim što tvori ljudsko Jastvo. Stanje sveobuhvatnosti je stanje potvrde različitosti kroz relaciju.

Ako potraga za sveobuhvatnošću zahtijeva (i) transcendenciju kroz eksplicitno učenje, onda je transcendencija nužna upravo da bi se zaobišla globalizacija. Ako je globalizacija usmjerena negiranjem identiteta, uspjeh će izmaći globalizaciji samo ako saznam tko sam Ja (ako osviještim proces transcendencije, koji tvori moje bivanje-u-životu).

Saznam li tko sam Ja, saznala sam i to koliko toga zajedničkog dijelim s *Drugim*. Tek tada Drugi nema razloga ne vjerovati u ljubav koja mu se upućuje. A voljeti može samo Jastvo koje jest "samo sa sobom", samo ako se od sebe počne otvarati k *Drugom*, i to isključivo kroz ono što im dopušta njihova relacija. Voljeti *Drugog* može se samo ako Jastvo prihvati *Drugog* kao različitog od sebe. I, obrnuto: dokazati da volj *Drugi* može samo ako i on dopusti različitost od sebe.

Potruga za sveobuhvatnošću jest potraga za razumijevanjem istine, pa stoga i pravde. Potraga za pravdom tvori samu klicu života i egzistencije.

"GRADANSKI RATOVI" kao kriterij koji provjerava valjanost moje teze

Ukoliko čovjek razumije tko je, razumijet će i to da ono što naziva "dualizam" jest jednosmjerno shvaćanje dualizma. Dualizam se može shvatiti i "drakčije". U dualizmu koji se shvaća drakčije, tj. ne-jednosmjerno i potpuno, "hrvanje" ostaje pri svojem ontološkom značenju: "hrvanje" uma s tijelom, poput najdubljeg ljubavnog čina, kao znak njihova srastanja u jedno, čiji integrativna sila "rada" plodove koji se razvijaju atributima samorazvoja bića. To jest, "hrvanje" u svrhu integracije bića i nije "hrvanje" u kojima se projicira "dom" nositelja čina "hrvanja". Drugim riječima, pokušaj za samorazvoj koji postavlja svoj "dom" u inkulturiranom/motiviranom tijelu-amu pojedinca, i ne projicira ga (*drugamo*), jest samorazvoj u kojemu se hrvanje, monopol i *crno zlato*⁸ oprimjenjuju s samome pojedinca, li samo u pojedincu. A to i jest svrha civilizacije. Jer, smatram da je svojstvo civilizacije njezina aktualna oznaka: pokretanje ratova, projekcija "domova" u svrhu "samorazvoja" (monopola kroz *crno zlato*⁹).

Projekcija doma u svrhu samorazvoja potračuje mjerilo relacije. I preputa je nepredvidljivih tragikomedija. Iznenadajućih, čak i za same demijurge.

Dakle, bez projekcija? Da. Na to bi Crnjanski, vjerujem, došao: bez straha: gledan kroz prizmu "dvosmjernog dualizma", čak ni pacifizam ne bi bio tako oštar kakav jest¹⁰.

Zaključak: je li transkulturalni glumac utopijski projekt?

Iscjeljenje od nepovjerenja u pojam transcendencije i univerzalnosti drago je ime za iscjeljenje od tanatofobije, koja se manifestira kroz transparentni strah od učenja, od spoznaje identiteta, od individualnosti, tj. od realizacije integriteta. Jer i smrt je svojevrsan znak zaokruživanja "puta", tj. života. A monopol je ionako polisemična riječ.

Pitanje je li transkulturalni glumac utopijski projekt ili ne vodi nas do pitanja je li proces individualizacije realan, odnosno, svojstven ljudskome biću? Točnije, koliko smo moćni i spremni osloboditi se straha od osвете, tj. snositi posljedice istine u našem "dому"?

Kazališni transkulturalizam određujem kao prošireni opseg teatrologije koji razmatra pitanje razvoja na razini glumeva rada na sebi. Pragmatičko značenje ovoga opsega sastoji se u tome što nudi glumca sve moguće informacije o primjeni i realizaciji putova oslobođenja kroz njegove napore, a koje on treba implementirati u trenutku razlaganja ego-identifikacije. Ono se budi kada glumac primjenjuje svoju metodu rada na sebi, gradeći lik i situacija. Budući da narav tih informacija u kontekstu predizražajne razine postaje ozbiljen za "dvojni transcendenciju" (transcendenciju Drugog kao "sredstva" za uspostavu kontakta s ego-identifikacijom, odnosno programom, i, istodobno, transcendenciju glumca u, i kroz, program lika, kao Drugog u odnosu na njega samoga), samorazvoj kazališnog transkulturalizma postaje oznaka za cjeloviti kontekst pojma integracije (individualizacije).

Cjeloviti kontekst pojma integracije oznaka je za stanje sveobuhvatnosti. Stanje sveobuhvatnosti jest proces koji je sufi Rumi prije osam stoljeća nazvao *putem razvoja novog organa percepcije* (ibid: 1871: 61).

Odredivši područje kazališnog transkulturalizma na predizražajnoj razini kazališnog organizma, određujemo i njegovo pozicijsko značenje u odnosu na ostale pojmove koje obuhvaća sintagma *interkulturalnog kazališta* (Pavis, 1996). Pitanje univerzalnosti i transcendencije u odnosu na izražajna razina valja obraditi tek nakon što se odredi njihovo značenje u okviru predizražajne razine za koju su ključni. To ipak ne znači da izražajna razina (uključujući tu i problematiku univerzalnosti i transcendencije u odnosu na ovu razinu) valja razmatrati isključivo iz ne-dualističke perspektive. Naprotiv. To znači da isključivo temelj koji ima obaviješten uvid u odsutne činjenice (koje otkriva ne-dualistička perspektiva) i, istodobno, u prisutne činjenice (koje otkriva dualistička kognicija) otvara mogućnost da se slobodno opredijelimo (za prvu, drugu ili treću perspektivu) shodno svojem razumijevanju realnosti.

Određivanje pozicijskoga značenja pojma kazališnog transkulturalizma u odnosu na ostale pojmove koje obuhvaća potonja sintagma vodi do pitanja integracije u fenomenologiji kazališta, koja pak uključuje odnos teatrologije prema ostalim društvenim znanostima.

BILJEŠKE:

¹ Način na koji pristupam problematici kazališnog transkulturalizma je ne-dualistički (tj. kod poroka ne-dualizma): teta da opseg "zaključivanja" iskustvenog procesa implicira sama fenomenologija kazališta iznositi kroz dvije alegorične priče; shatije na određena djela i kuture izražavaju i kroz abstraktni *Iskustvo* (Rassau, 2006: 194), odnos s čim tajm je ne-dualistički odnos s drugom. Dva su osnovna, međusobno neodvojiva, načina za to. Prvi je taj što uključeno ne-dualističkoj percepciji način na koji se pristupa temama ne označava drugu u odnosu na njihov sadržaj. Drugi je taj što ovaj tok zagarava njegovanje individualnosti, tj. mogućnosti i sposobnosti izražavanja od strane *it pojedince* (WV vice versa (Hamidge, 1999: 243)). A kontakt pojedinca s kolektivnom *šijonom* - koji predstavlja njegov prethodni kontakt s *svetovnom šijonom*, i koji označava proces individualizacije - jest njegov iskustveni susret s jezikom bajki i simbola. Moja "draga" oči iznena, a ne naznačuju li njegovo prihvaćanje.

² Podrška vezane uz etimologiju pojma iskustva općenit u *Indonesianology etimologičkog riječnika* Jilana Pokornog (ibid, 1959).

³ "Stijeheni suferu vjeruju da je on unutrašnji, "tajni" nauk koji se krije unutar svake religije; te kako su njegovi temelji već u svakom ljudskom umu, valjki narvoj acirbježno svagdje mora naći svoj izraz. Povijesno nasobije taj nauk započinje s eksplozijom Iskusa iz postojnje u starija društva Bliskog istoka" (Shah, 1968: 27).

⁴ *Prošleke* (*Arheološki, Imena*, tj. "Vrt Tabita, pl. A'yan Tabita - op. M. H.) (...) nemo za različiti odnos koji aspele na pojednaka defektivna forma" (Ibn Arabi, 1995: 182). Imena u *nasleje mogućnosti* samo su odnosi koji jesu nepostojne prirode (ibid: 183). (...) arheološki (je) formirajući princip mogućnosti nle (Ibn, ibid: 300) (...) svi (tj., arheološki - op. M. H.) (...) za kolektivni principi oblika (ibid: 302).

⁵ "Psihokopisivnost kao razina organizacije smekskog blesu nadaje se obdarenim nakon svojoj koherentnosti, neovisnom o koherentnosti krajnje stajne organizacije, razine umišla. Neovisnost ne znači lišenost odnosa. To znači da se ta distinkcija tiče logike procesa, a ne logike sredstva, u kojem se različite razine organizacije moraju stupiti a neko organika "jedinstvo" (Barba, 1993: 163).

- ⁴ Tj. Grifoida (Dilthey, 1924); iskustvo (Fama, 1986: 35); Življeno iskustvo (Bratari, 1986: 3); društveno iskustvo (Hastrop, 1994: 14).
- ⁵ "Postoji središnje spoznavanje koje je osuđeno na nepostojanje, djelovanje zbog prividne pojavnosti prostora u kojem se živi, a djelovanje stoga ima središnje projektivnog polja koje bi nikalo iz samog nastojanja tijela" (Hastrop, ibid: 26). "Prividnost življenog prostora povećava se u načinom na koji naše tijelo jest, izobličeno i kao osuđeno, i kao postojimo, i kao objekat iskustva" (Hastrop, 1999: 5).
- ⁶ Usp. Barba, 1991.
- ⁷ (...) "čute" samopostavljanje i iznenađujućna zamisao da se nedovoljno sredstva za ispunjavanje željele i neovisnosti (Jung, ibid: 199).
- ⁸ O značenju riječi crno i bijelo u kontekstu sufizma usp. Štuh, 1988: 418-419 i Lings, 1992: 45.
- ⁹ O značenju sintagme crno plavo u kontekstu angloameričke nafte politike i novog svjetskog poretka usp. Endaght, 2000.
- ¹⁰ Usp. Crnjanski, 1975: 179-184.

NAVEDENA LITERATURA:

- Barba, Eugenio i Nicola Savarese (1990) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, London: Routledge.
- (1993) *La Casa di Carne*, Bologna: Il Mulino.
- Batson, Gregory (2006) *Jaga is an Ecology of mind*, The University of Chicago Press: Chicago & London.
- Brook, Peter (1996) u: *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Bratari, Edward i Victor Turner (1986) *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Carlson, Marvin (1996) u: Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Crnjanski, (1973) u: Miroslav Krleža, *Živjelo Banat*, Sarajevo: Oslobođenje.
- Dilthey, Wilhelm (1924) u: Victor Turner, *Of rituals do teatro*, Zagreb: AC.
- Endaght, F. William (2000) *Što je crna. Anglo-američka nafta politika i novi svjetski poredak*, Zagreb: AGM.
- Giddens, Anthony (2001) *Modernizam i identitet*. Sadržano i aplikativno na deceniju moderna era, Skopje: Tempus.
- Hastrop, William F. (1990) *Referential Practice, Language and Lived Space among the Maya*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hastrop, Kristen (1994) *The Motivated Body*, London: Routledge.
- Hlebić, Miroslav (1998) *Transkulturalizam kazališta Odra Eugenio Barba*, magistrski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Husserl, Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, New York: Collier Books.
- "The Azuki, Makay al-Din (1995) u: *Trošilike teatre, Sufizam i isusizam*, Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Jung, Carl Gustav (1971) *Dozvoljeni nemir*, Beograd: Matice Srpske.
- (1990) *O religiji i arhajanima* (1996), Slavonski Brod: Planen.
- Kelso, J. A. Scott (1997) *Dynamic Patterns. The Self-organization of Brain and Behaviour*, London: The MIT Press.
- Keyes, Margaret Prings (1992) *Emotions and the Eneagram*, Novato, California: Molybdenum Publications.
- Leifer, Drew (1990) *The Alient Body*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lings, Martin (1995) *Što je sufizam?* Zagreb: Sibel.
- Pavis, Patrice (1996) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Rumi, Mawlana Jalaluddin (1971) u: *The Sufi*, Idries Shah, New York: Anchor Books.
- Said, Edward W. (1991) *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, London: Penguin Books.
- Štuh, Miris (1973) *The Sufi*, New York: Anchor Books.
- Strain, Claudia i Naomi Quinn (1995) *Introduction*, u: Roy D'Andrade i Claudia Strain, *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Charles (1985) *Human Agency and Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Victor (1986) *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
- (1989) *Of Rituals do Teatro*, Zagreb: AC.

Rupa u mojem svijetu

19. rujna 2001., New York City. Prošlo je osam dana otkad sam gledao kako je eksplozivno Svjetski trgovački centar, ali ne s vrha svoje zgrade kao mnogi moji prijatelji, niti sa samih nebodera kao prijatelji prijatelja, već na televiziji kao i milijuni ljudi ovdje u Sjedinjenim Državama i širem svijetu. Kasnije istoga dana otišao sam na vrh svoje zgrade jer sam imao potrebu osjetiti razmjere, vidjeti dim okružen samo nebom i zgradama, a ne mojim tridesetostimetarskim Sonyjem. Sljedećeg dana uputio sam se u središte grada kako bih se približio ljudima i mjestima grada koji sam prihvatio i u kojemu živim. Ulice ispod Houston Streets bile su zatvorene, no mogao sam vidjeti rupa u grada i osjetiti mirise isparina koje su se iz nje uzdizale.

Prošlo je osam dana i ja ponovo užim pisati.

Protekloga tjedna izvrnuo sam nekoliko spisateljskih projekta i ispeva nisam bio u stanju istraživati stvari koje sam intenzivno proučavao, niti napisati ništa drugo osim kratkih poruka obitelji i prijateljima u kojima im javljam da smo supruzi i ja dobro - no napravo nismo; živi smo, ali okirani, umjetljeni, događaji su nas učinili krikima. Zbog najmanje stvari, poput lića što pada s drveća, počinjem jecati. Nakon nekoliko dana upijevam ponovno otvoriti neke kajige i pisati, no samo na mahove, se naposljetku prestajem. Jučer sam pisao Ladi kako bih joj javio da se kanim povući, da se ne mogu natjerati da napišem tekst za *Frakciju*, tekst o američkoj umjetnici performansa Karin Campbell.

Godinama sam razmišljao o jednoj misli Mauricea Blanchota, "Nauči razmišljati uz bol", ne znajući kako da razmišljam na taj način.

Nisam osamljen u svojoj umjetljenosti, u svojim prokidima i ponovnim počecima. Prijatelji, kolege i studenti na Odsjeku za izvedbene studije na Sveučilištu grada New Yorka nisu bili u stanju raditi ništa drugo osim da se međusobno tješe, da jedan drugome ispričaju svoje priče i da plaču zajedno. Pitanja koja su bila toliko hitna sada se čine trivijalnim, predstave koje su bile toliko uzbuđljive sada se čine neumjesnim. Prvi zadatak koji sam studentima zadao na kolegiju *Interaktivnost, znanje, performans* bio je da naprave igračku. "Da naprave igračku?" "Interaktivnost"? Dugo sam se trudio da na predavanjima stvorim ambijent koji se temelji na određenoj preciznoj igri, no sada se to vrijeme čini tako dalekim. Imam snažan osjećaj da je krmčki diskurz kojim sam se služio i kojim su se u kulturalnim studijama mnogi služili čak i više od jednoga desetljeća, nekako neprikladan. Još snažnije osjećam da me upravo naši pozivi da ispolitiziramo performans, da djelujemo, da pokosimo, da se odspremo - da zbog tih poziva oklijevam, njihova je retorika na neobičan način sukladna s retorikom vođa, političara u Washingtonu, fundamentalista koji su "ondje". Naravno da možemo prikositi i odupejiti se, da, pa ipak...

Osjećam potrebu da ostanem uz bol i kajanje, no ujedno imam želju krenuti dalje, osim što ne mogu pronaći prostor u kojemu bih se kretao.

Prije nekoliko dana (vrijeme se također pobrkalo: nekako se pretvorilo u jedan dug dan destrukcije. Snažni se, zatim se mandari, no izgleda da nitko nije siguran kada se neki događaji zbior: "Je li to

bilo jačer? Dan prije? Danas ujutro?"). Karin mi je rekla da će odustati, povući će svoj komad iz predstojeće predstave. To je tehnološki veoma jednostavna interaktivna skulptura pod nazivom "Rupa". Prije mnogo godina vidio sam raniju verziju skulpture u dvorištu njezina broklingškog studija: rupa je to u tlu, u obliku njezina tijela, a podsjeća na izrezani zid ili tlo koje se često viđa u crtičima, pogotovo u *Prici trkačici*. Za predstojeću predstavu Karin je planirala napraviti nešto veću verziju i pozvati gledatelje da je "otjelove", da se smjeste u nju. Upravo je radila na procesu njezina postavljanja, iskopala je velika pravokutnu rupu u koju je namjeravala smjestiti pažljivo modeliranu skulpturu. Tada je stigao poziv 9-11 (ovdje u Sjedinjenim Državama 9-11 čita se kao "11. rujna", ali i kao "911", troznamenkasti telefonski broj koji zovemo u hitnim slučajevima) i Karin je počela oklijevati. Kustos muzeja također ju je nazvao da čuje što ona misli. Karin je odlučila da je bilo dosta palih tijela te da "Rupa" sada ne može biti otvorena.

Karin, briga, die *Sorge*, tjeskoba, odbacivost postojanja, projektili, pisma - sve se to događa, u predstavi, ovdje.

Pred nekoliko tjedana bio sam na večeri s Avital Ronell. Govorila mi je o svojoj knjizi *Stupidity* (*Glupost*) koja je pred izlaskom. Rekao sam joj da sam dugo maštao o tome da napišem knjigu koja bi se zvala *Amerika, glupača* (*America, the Stupid*). "Mi" Amerikanci sada želimo odlična akcije, brzu pravdu, bristoku odmazdu. Ankete javnoga mišljenja pokazuju da 85% ljudi podržava predsjednika Busha; slično su i brojevi za odlazak u rat. Mediji su pomogli da se pažnja usredotoči na Asamu bin Lađena. "Namo" treba fanatik, ludak, kako bismo "mi" mogli "razumjeti" zlo, personalizirati ga, sažeti ga u jedno jedino tijelo, ono koje "naša" vojska i mornarica i zrakoplovstvo može naći, iskorijeniti, dovesti pred lice pravde, kazniti ili "jednostavno" ubiti. Predsjednik kaže: "Traži se živ ili mrtav". U dobru i u zlu Amerikanci su historijski i geografski "izazvani". Budući da nismo čvrsto vezani uz prošlost ili mjesta, "naša" nas odanost razvoju ostavlja nezainteresiranima za "zaostala" vremena i zemlje. "Naša" vjera u kršni individualizam ostavlja "nas" loše opremljenima za razumijevanje složenih, ali ne pretjerano suptilnih snaga koje djeluju daleko od kamera, ABC-ja, NBC-ja, CBS-a i CNN-a.

Kako da isključimo ono što neki nazivaju "industrijom vojne zabave"?

Ali ima rođičinskih Amerikanaca. Odsjek za izvedbene studije sinoć je organizirao neformalni sastanak kako bi se studenti i nastavnici okupili i izmijeli razmišljanja o prošlom tjednu. Pored nekoliko nastavnika bilo je tu studenata iz Afrike, Azije, Latinske Amerike, kao i gostujućih studenata s Filipina, iz Japana, Tajvana, Turske, Rumunjske, Venezuele, Porto Rica, Barbadosa, Kanade... Svi su govorili o vlastitim iskustvima. Ja sam ljudima rekao da sam nekoliko tjedana prije napada zbog bolesti izgubio dva bliska člana obitelji i da sada, po povratku u New York, crpim snagu iz misli i pažnje iskazane u e-mail porukama, jednako kao što su mi zagrljali moje obitelji na Floridi dali snage. Drugi su govorili o izgubljenim snovima, snovima o dolasku u Ameriku, u New York, o povratku na fakultet, na ovaj Odsjek. Iako su oni sada ovdje, njihovi su se snovi pretvorili u noćnu moru. Nako nije podržao poziv da se ide u rat. Bilo je mnogo primjedaba na vanjsku politiku Sjedinjenih Država, prošlu i sadalnju. Neki su Amerikanci izrazili protivljenje nasilju u našem društvu, nasilju nad crncima, Araboamerikancima, ženama, te homoseksualcima i lezbijkama. Također je bilo prigovora upućenih medijima, američkoj vladi i naroda te rasprostranjenosti američkih zastava na majicama, u trgovinama, na automobilima i biciklima.

Kako neko društvo mijenja mišljenje? Kako to činimo mi?

Lada mi je odgovorila na e-mail u kojemu sam joj javio kako ne mogu napisati članak za *Frakcija*. Upoznali smo se prije nekoliko mjeseci preko Interneta, a tijekom razmjene poruka, ona je bila nesklona politizirati performans nakon rata u Hrvatskoj i susjednim zemljama. Tada me njezin stav iznenađio, jer je teoretiziranje o društvenoj učinkovitosti performansa odavno središnje u njegovu istraživanju ovdje u Sjedinjenim Državama. Razumio sam njezino stajalište, ali zapravo apsurdo. Shvatio sam logiku, ali nisam osjetio afekt, osjećaje, žestine što su ga oblikovali. Šada ih, međutim, osjećam u tolikoj mjeri da je pisanje za mene postalo gotovo nemoguće. Javio sam se Ladi i rekao joj kako upravo ona najbolje može razumjeti zašto ne mogu pisati. Odgovorila mi je da razumije, da se jednako osjećala na početku rata u Hrvatskoj. No, nastavila je rekaći da su ona i njezini kolege na kraju odlučili pisati o toj nesposobnosti pisanja. Jačer mi je napisala: "Vjeruj mi, ti možeš pisati, samo si promijenio unutarnji fokus i osjećaj svrhe pisanja, čak i metodologija, ton i svoj akademski glas."

Drugi glasovi na liniji: "Ili si za revoluciju, ili si protiv nje". "Narodi sada moraju odlučiti hoće li se pridružiti borbi protiv terorizma ili se suočiti s posljedicama". "Izvoditi - što drugo".

Sinoćnji me sastanak također malko uzdrmao. Kritički komentari o "medijima", "vladi", "zastavi" sada se čine prejednostavnima, poput monolitnih entiteta, samo reakcionarnih u svojem značenju i uporabi. Pokušao sam izraziti svoje osjećaje rekaći da su različite snage na djelu u medijima i oko njih (ne samo u medijima poput Interneta gdje čitam Chomskog, Saida i afganistansko-američkog pisca Timima Ansaarija, nego i na mjestovima televiziji koja izvještava o bdjenjima za mir i priprema za rat), u vladi (supruga i ja, primjerice, u američkim ministarstvima pravosuđa i vanjskih poslova imamo prijatelje koji se bave kriminalističkim slučajevima mučenja, odnosno politikom smanjivanja nacrtajanja) i oko zastave (na primjer, upravo sam se vratio s ratka iz obližnje zalogajnice u kojoj se poslužuje azijska hrana: za vrijeme jela pročitao sam članak o policijskim odjelima koji u cijeloj zemlji istražuju umorstva Araboamerikanaca; dok sam plaćao račun, primijetio sam da je vlasnik zalogajnice američku zastavu objesio na kutije za napojnice: je li to samoodbrana, patriotizam, marketing ili mješavina svega toga? Ili da ponovim: ovdje mnoga mirovna svetišta imaju zastave na kojima se često nalaze natpisi na jezicima iz cijeloga svijeta). Okupljenima sam pokušao natuknuti da su nas imenice možda iznevjerile, da nas je upravo sećenična struktura odvrćala od razmišljanja onkraj naših vlastitih predrauda te da je Lucy Lippard, kad je prije jednog desetljeća, za njihova vrhunca, pisala o "ratovima kultura" u Sjedinjenim Državama, rekla da ljevičari trebaju ponovno razmotriti mogućnost odbacivanja simbola, što je desničarima efektivno omogućilo monopol nad njima. Napomenao sam da simboli, kao i jezici, znaju biti "samajivi", izokrenuti, preraspoređeni, jednostavno potpuno odbaceni. Prisjetio sam se kako su tijekom šezdesetih i ranih sedamdesetih hipiji ovdje na kombijima crtali američke zastave i nosili majice i blazice napravljene od zastava. Neki su moje opaske slušali šuteći, neki su bijesno zurlali, a neki su kimali glavom; neki su djelovali zbunjeno. Konačno je jedna nastavnica progovorila o svojem iskustvu u Južnoj Americi, gdje je jednom vidjela domoroce kako nose brazilsku zastavu, zastavu naroda koji ih je dugo ugajetavao. Otišao sam sa sastanka s osjećajem neshvaćenosti, ne shvatio sam da bi svatko tko želi drukčiji diskurs trebao otkrivati da bude neshvaćen te da ja ni sam ne znam što želim postići.

Kako razmišljati i osjećati drukčije?

Odlučio sam pisati o svojoj sposobnosti pisanja, razmišljati, ali naivno, o neudnosti drugoga diskursa. Znao sam da nisam jedini koji tako osjeća. Dan-dva prije različitim izvedbenim i dramskim umjetnicima napisao sam pisamce u kojemu predlažem da "bismo pored zalaganja za političku akciju mogli razmisliti o radikalnom pacifizmu odnosno strasti" (misao koju sam vjerojatno pročitao negdje u djelima Avital Ronelli). Teresa Vasconcelos, portugalska umjetnica i predavačica koja se zanima za odnos performansa i crtanja, otpisala mi je: "Možda bi čovjek, umjesto da pokušava *izvoditi* slobodu, trebao razumjeti da unutar društvenih sistema ne postoji takva realnost; sloboda se može postići samo kada prihvatimo ukinuće koncepta gubitnika i pobjednika". Jon Erickson, američki teoretičar performansa, poslao mi je pismo koje je napisao kolegama i postdiplomantima na Državnom sveučilištu Ohio. U njemu stoji: "Vjerujem da bi najbolje bilo da se koliko god je moguće produži trenutak tišine u spomen žrtava. Sada bi trebalo biti vrijeme moralnog opreza i unutarnjeg sukoba, a ne političkog samozveličanja i debate. Kako stvari stoje, vrijeme za to vratiti će se dovoljno brzo, no sredom će naše predodžbe o sebi samima - konzervativne, liberalne, radikalne - biti nešto skromnije i probrašenije. Ovo ni u kojem slučaju nije rečeno da bi se omaložavali pokušaji da izađemo na kraj s tragedijom koja je pomoću moćne poezije (citati iz Audena i dr.) potakla introspekciju, već da ih se pohvali, jer je samo tišina i neprimjerena i frustrirajuća u isti mah, i jer se emocije trebaju izraziti. Ja se samo obračam specifičnoj naravi ispolizirane reakcije u ovome trenutku. Ne zahtijevam odgovor na ova poruku i neću odgovoriti ako se to od mene bude tražilo."

Za one koji su ovdje u New Yorku, možemo se covrnati i prisjetiti se da je vrijeme protekloga tjedna, osim jedne kratke oluje, bilo nevjerovatno lijepo: vedro nebo, svjež zrak.

Sinoć sam Ladi e-mailom javio da sam odlučio poslušati njezin savjet. Zatim sam nazvao Karin Campbell da joj kažem kako sam najprije bio odlučio uopće ne pisati, no sada ću se usredotočiti na svoju nesposobnost pisanja. Ona me u potpunosti razumjela i rekla mi da je i ona ipak odlučila sudjelovati u predstavi, no umjesto da izađe "Rapa" snimila je video vrpcu na kojoj je prikazano njezino punjenje, i nju će prikazati umjesto "Rupe". Upitao sam je ima li fotografije onoga što je snimljeno na vrpci i je li razmišljala o tome da ih objavi uz nekakav tekst koji ću ja pokušati proizvesti. Rekla je da će smjesti poslati nekoliko fotografija. Neposredno nakon ponoći ugasio sam svoj Macintosh i uvukao se u krevet. Danas pišem.

S engleskoga prevela Gioia-Ana Ulrich

¹Vidi pismo Kacia Campbell Jonu Mackenzia objavljeno uz fotografije njezina performansa *Zatrpao rupe*.

»Šteta što je kurva«: glumica i njezina dvojništva između postkomunizma i posthumanizma

Promislivši sad o svemu, mogao bih opisati svoja potragu za Sylviom Lacan kao etnografov pokušaj da se odliči između dvaju modela svijeta. Prvi model poima identitet kao jednostavnu nazočnost i zbilju u smislu onoga što je empirijski provjerljivo i spornatljivo. Drugi model (koji je u mojem slučaju prevladao) zamišlja svijet stvoren od mreže diskursa koji se uzajamno natječu. Realno je onda ne nešto što bi bilo »negdje tamo« nego problematizirano polje agonističkih praksi unutar kojih se biće stvara provizorno, izvedbom.
(...)

Smjenjivala su se njezina bivanja sobom, izvedbe jastva, izvedbe njezine biografije.

James Hill, *The Mirrored Stage: Reflections on the Presence of Sylvia (Bataille) Lacan*

Preambula

Namjera je ovoga rada pridometnuti poglavlje jednoj povijesti kojoj teorijske pretpostavke nisu još posvema očtane. Ako je doista početna pretpostavka svake feminističke (pa tako i izvedbene) kritike da su »žene tradicionalno bile isključivane iz filozofijskih diskusija o subjektivitetu« (Aagshø, 1998, 285), onda bi se isto moglo reći i za njegov glavni metaforički pojam, **glumu**: i sam termin u engleskom (acting), kako je za feminističku teoriju plodno upozorila Butler (1999), nastavlja čuvati svoju provokativnu ontološku dvostrukost: »činjenje« kao simultano »bivanje« i »činjenje«, »izvedba« činova, na svijetu-pozornici. Povijest i filozofija, čak i antropologija glume previse su često isto tako pretpostavljale rodnu neutralnost »subjekta«, čovjeka – kao i svojega zasebnog subjekta, glumca – kao svoj neupitni temelj¹. Premda recentna feministička

¹ Taj sam problem već optenije dotakla drugdje (npr. Čale Feldman 2001, 61–90, te 255–276). Svoje zaključke izvodim iz nekih namjerno nezamagljih i poznatijih studija o osvoje podrijetla: za Francusku, npr. Durigandova sociološka razmišljanja (1993), za Italiju, npr. Molnarjeva teorija i povijest glume (1997), za SAD Reachevu diskusiju »mancosti o glumi« od 17. st. naovamo (1985) ili pak Harropova diskusija fenomena glume (1992), a isto bi se se moglo utvrditi i za semantički prijem u okvirima pojedinih postpoglavlja: »semiotičke karaktilne« posvećenih glumca u *Šteta za glumicu* (Anne Ubersfeld (1982), pa čak i u *Alfonsov* »sociosemiotički karaktil« (1996). Naravno, ima pridodika iz feminističke perspektive, kao što je Gibson-Cima za modernitet (1993) ili pak Möhrman sa svojim »sklapanjepovijesnim« pregledom stanova glumice (2000), ali oni (one) nikada ne nastoje feministi udio uglediti u neki oblik globalne sheme ili teorije generalizacija glume. Uvažavši implicitnim vezama koje bi se moglo derivirati iz eseja posvećenih glumca i ženskoj kulturi u Georga Simmela (npr. Čale Feldman, 2001), moglo bi se stoga utvrditi kako je glasoviti Kierkegaardov esej posvećen danskoj prima-doni Johanne Luise Heiberg (1997) jednostavno prijem anatar filozofije tradicije u kojem se teorijski zaključci izvedu iz ženske glumačke razlike. U hrvatskom, pak, kontekstu, Rusko Gavella je u svojem Hrvatskom glumačkom danskom fenomen ženskog glumačkog utjele upravo o onom pogledu u kojem je on uključjen u društveni kontekst svojega vremena – u njegovom slučaju, prijelaza iz 19. u 20. st. u Hrvatskoj (npr. Gavella, 1953); za kritiku diskusije te njegove neosloane teorije svijesti npr. Čale Feldman, 1997 u Siskin, 2000).

istraživanja pokušavaju ispuniti neispisani prostor između historiografskih redaka posvećenih promjenjivoj i kulturalno diverzificiranoj poziciji glumca, jednako kao i teorijski afirmirati suvremeno žensko kazalište se umjetnost performansa², sadašnje stanje konceptualizacije glumačke lebdjeće »biti«, politike, etike i estetike potvrđuje da se sve posljedice kako teatrografske tako i filozofske feminističkih revizija, koje naglašavaju ženska subjektivnost kao specifičan slučaj neobičajne, povijesno uvjetovane subjektivnosti, u smislu **podaništva** što ga implicira zakonodavna i diskurzivna tvorba subjekta, još nisu posvema uzele u obzir. Dodatna se ironija sastoji u činjenici da se ženski subjektivitet u filozofiji opetovano ispisivao u terminima »histrioničnosti i maskerade«³.

Naravno, odmah će iznijeti »slučaje« koji zastupam: zapevao, posvećila sam ga, prikladno utoliko što se o njemu u posljednjih desetak godina gotovo uvijek govorilo kao o »slučaju Mire Furlan«, u kojemu je spomenuto ime figuriralo nazivljence kao optuženik i tužitelj čitave jedne »imaginarnе zajednice«, postkomunističke Hrvatske⁴. Kao da je taj »slučaj«, u koji je bila upletena osoba koja bismo s današnjeg stajališta mogli nazvati »klasičnom glumicom« i »zvijezdom«, u sebi sa sobom sve intrigantne facete prijespomenule povijesne i konceptualne zavrtilice glede beskućničkog statusa glumice, istodobno je pružajući prema nepredviđenim putanjama što vode sve do nepreglednih poslijeopovijesnih vremenisko-prostornih prostiranja, i to futurističkih izgleda svojstvenih SF serijama.

Pokušavajući smjestiti taj »slučaj« u politički i teorijski krajobraz dvadesetostoljetnog »fin-de-siècle«-a, moja će priča o njegovim ontološkim »graničnim prijelazima« nastojati slijediti njegov bljeskovit put od naslijeđenih modernističkih procedura estetičke i političke komodifikacije, fetišizacije i alegorizacije ženskosti-kao-maskerade unutar lokalnoga konteksta, sve do njegova postmodernog, »doslovce« posthumanističkog (ratno)zvijezdanog karaktera u globalističkome, medijatiziranom krajoliku simulakruma, optimiziranom u američkoj znanstvenoj »pulp-fikciji«, koja je konačno zapečatila Miru Furlan kao dvostruku izopćenica - polu-čovjeka, polu-izvanzemaljca, ograde bandomo biće.

Koja teorija?

Neće ovdje biti govora o glumačkoj kvaliteti, glumačkom stilu ili ijednoj specifičnoj glumačkoj tehnici i metodologiji: zapravo, naš je slučaj u tome pogledu anakron, jer je naša glumica bila i ostala profesionalnaca u razmjerno tradicionalnom smislu, zarobljen u hriješnju da na iznimnim način donese na svijet tzv. »zaključene likove« sa svom puninom svojeg tjelesnog, intelektualnog i emocionalnog angažmana - da izvede neku vrstu, grubo rečeno, Stanislavskijeve identifikacije s likom⁵. Ali možda je upravo njezina bezrezervna

² Usp., primjerice, opsebnu bibliografiju u Goodman i de Gay (1998).

³ Od Platona i Tertulijana preko F. Nietzschea i O. Weinsteina do J. Riviera i J. Lacana, pa i do J. Butler, pronda i izvratnim vrijednosnim atribucijama, kao izdanci »falskog režima« u kojem leži naša perodijična izvrtanja.

⁴ Jedan od snik koji je rabio termin »slučaj« - te napel pravne, napel medicinske oznake pripisane našoj junakini - bio je, primjerice, i Branko Matan (1998): pronda je i sam bio tetiran kao dvojevrstan slučaj u hrvatskim medijima zbog fotografije hrvatskog koncentracijskog logora u Bionu koja je odlično otisnuta na koricema svoje knjige *Domovina je reko prona* (1998), ipak je - jednako se retorički prijavio »Kako prigovoriti Partizani a ne biti sbojen naša njezina režimsko progmatičke?« - inzistirao na tome da se njezin »slučaj« skine s dnevnog reda, tvrdeći kako je silina u Hrvatskoj okraljala »kojelta drugu i pronađeno« nego što je pitanje je li Furlan dolivjela difamaciju kao »šaka žene«, pogotovo uzme li se u obzir da nije »bila u pravu« i 1991. te da je »još manje u pravu sada«, naziv 1998, jer je svoj, čini se, epigonički stav u vremenom »razila u ideologije« (na osudu te njegove teme usp. tekst naslovljen *Domovina je reko okrajke* Hani Brog, 1998).

⁵ Čajane, primjerice, što nam glumica ina preli o svojoj sklozi Natalije Petrovne u Turgenevjevom djelu *Mojce dana na reko*, nakon što je

predanost naslijeđenim scenarijima koji su konstruirali ženske uloge shodno povijesno promjenjivim patrijarhalnim opisivanjima ženskosti-kao-maskarade - ženskostu kao društvenom, etičkom i ontološkom pravilnom, spremnikom za inskripcije i fantazme⁴ - ono što je potaklo ne samo psihosocijalni odgovor na njezine udvojene živote, na pozornici i izvan nje - ono što će i tvoriti glavni znoviti sadržaj moje priče⁵ - nego i njezinu paradoksalnu etičku poziciju kada je htjela izbjeći tome dvostrukom scenariju i okrenuti se protiv uloga kroz koje je gledateljstvo gledalo njen život i koje su, kako Donata iz Pirandellova komada *Naći se uvida, tvorile njen život*⁶.

U jednakoj mjeri u kojoj su i nje i njezine dvojnice, i moj će stoga poduhvat, koliko se god ja trsila da izmjestim svoje rasprava na visoku razinu teorijskih razmatranja kako bih si razjasnila političke i psiho-sociološke razloge onoga »što se uistinu dogodilo«⁷ Miri Farlan, neizbježno izjedati i poput sablasti progoniti trivialnosti koje prate takvu povijesno determiniranu, ranomodernističku, ali još nekako djelomno koncepciju ženskog glumačkog divizma kakvu je problematizirao već Pirandello (usp. Čale Feldman, 2001), u kojoj se ravnopravno nadmeću indiskrecije glede glumične privatnosti, ali i popularna obogotvorenja njezina javnog statusa osobe posvema poistovjećene sa svojim glumačkim ulogama⁸. Pokušat ću zato prezentirati i analizirati, kako kaže povjereničarka Chantal Thomas,

»mitski govor (...) a da se ne opredjeljujem. Ne zagovarao ništa nego opisujem putanja, slijedom život, ali ne njegovo stvarno biografsko odvijanje, nego onaj moćni prostor u kojem održavanja jeka, s njegovim zamućenim rubovima ali i previle konkretnim učincima, tamo gdje tračevi, glasine i klevete poprimaju svoje oblike«⁹ (Thomas, 1999, 21).

Ovdje je od pomoći jedino oksimoronska, mikro-makro perspektiva transdisciplinarnog antropološkog brie-à-brac-a, jer jedino ona omogućuje riskantne smjene razina i argumentacijskih procedura, od obznanе nevjerovatne pertinencije »zloporabnih korelacija mita i zbijbe, zamišljenih i življenih prizora«¹⁰ (ibid, 19), što je pothranjuje ranjivo razdoblje rata i političkih tranzicija, do potrage za naizgled nevažnim detaljima što su ih otkrivali mediji kako bi zasitili žedna usta bežno »rascijepljenih društava«.

Antropologija će ostati moje metodološko okrilje i stoga što ću težiti da ne ispustim iz vida pitanje glumc-kao-egzistencije, bivanja-kao-izvedbe, a onda i glumca kao subjekta, preciznije, glumice kao ženskog subjekta: slijedom ideje Jeana Duvignauda da je glumac »u sapstanci svojega društvenog bića«¹¹ svojevrsna »mana koja korespondira sa specifičnom strukturom, jer svojim tijelom razotkriva ne-vidljive, nepoznate tendencije društva«¹² (1993, 207), »služaj«¹³ koji kanim zastupati morao bi se pokazati paradigmatičnim za post-ljudsko stanje u preciznom povijesnom i kulturnom okružju, okružju novostvorena, a ipak navodno tisućljetna¹⁴ nacionalnog entiteta konačno oprijaznjenog u lika postkomunističke europske zemlje u eri *glokalizacije*.

napomenula da glumci znaju »dati svoje lice, svoje vrijeme, svoju koncentraciju, emociju i energiju likovima«¹⁵ (Virgöl, 1990); »Natalija Petrovna ne postoji izvan mene, dakle, to sam ja«¹⁶ (Virgöl, 1991).

⁴ Ne mogu se sada uplatiti u složene i produktivne »nebitne«¹⁷ pojma identifikacije kod Stanislasvskog, niti ovo kako Farlan objašnjava ontologiju svoje profesije: »Promjenjivost je ono zbog čega sam vjerojatno glumica. Mijenjam identiteta. Šta je ona istinitije, pravije, potpunije, to je manje rač, tj. uloga bolji. Da li takav pristup glumi preisklusi iz nesigurnosti oko vlastitog identiteta, da li je on potraga za tim identitetom, da li to znači da tog identiteta nigdje i nema? Dragim riječima, da li je glumac čovjek s bitnom unazajmljenom pravilnom, koje naposljetku nastoji ispuniti »sve tim ljudima koje igra«¹⁸ (Virgöl, 1991).

⁵ Kako kaže Chantal Thomas, koja je izostavila pamtiti što su okraljivali i konstruirali »du kraljica«¹⁹ Marijo Antoneta - ta diskorzivna »karakterizacija dvojnice koja je htjela vlastitim životom - cilj svojega pristupa je izobličeno nastojanje »iznenađeno onoga što ona nativa »nabrojim i svimeom što ga potiče 'namiz kontinent' ženskosti«²⁰ i proto-tekstualne osobnosti koje je figurirala kao njen protagonist,

Može li glumac biti jedini autor svojega umjetničkog diskursa na pozornici? A svojega »života« kao diskurzivnog dobra (čak i u onome smislu u kojem se život ne samo izvodi nego i autonomno priča, nastupot onome što će ispričati drugi, od onih koji »ogovaraju« do pisaca biografija)? Što više, može li glumica biti autorica toga dobra, a ako može, može li to išta više ili manje nego bilo koji drugi čovjek (muškarac)? Zašto je glumačko autorstvo uopće bitno, kad uopće postaje bitnim, kao povijesni identitet i teorijski koncept? Premda se njegova konceptualizacija »autorske funkcije« ponajviše odnosi na pisca-ka-autora, esej Michela Foucaulta »Što je autor?« (1969/2000) neminovno je prekretnica te rasprave, pa bi bilo zanimljivo razmotriti može li se i u povelom glumačkog autorstva govoriti o njegovoj relevantnosti. Naime, čak i vrlo isputne teorijske zamjedbe na račun toga pitanja naglašavaju da glumački paradoks upravo i leži u

»discrepanciji između njihove središnje uloge u provedbi kazališne komunikacije a opet rubnoj ulozi u determinaciji te komunikacije. (...) Kada glume, zapravo, uvijek zamjenjuju druge ljude - likove, autore, redatelje - te provode u djelo projekte tih "drugih" a ne svoje vlastite. Osjećaju da su stvaralački pojedinci, ali pretežno ih i drugi, kao i oni sami sebe, percipiraju u njihovoj ulozi glumaca« (Alter, 1990, 268, isticanja moja, L. Č. F.).

Premda bismo se mogli suprotstaviti ovoj konstataciji napominjući kako je riječ o ekstrapolaciji zasebnog glumačkog »diskurzivnog reda« na plan koji ga nastoji opopćiti, jer opisani status nije svojstven svakome povijesnom razdoblju i svakoj kulturi, ovaj nam je opis važan utoliko što je riječ o poimanju koje se temelji na onakvom obliku kazališne djelatnosti s kakvom se ovdje i računa, naime kazalištu »koje se oslanja na prethodni verbalni tekst« (ibid., 6). I sam pojam autora, kako ga teorijski osvjetljuje Foucault u spomenutoj studiji, povijesni je konstrukt koji nastaje u istom razdoblju kojem je svojstvena i institucionalizacija tipa upravo evocirane kazališne prakse: konstrukt, funkcija-fikcija koja je iznenađeno s Foucaultom, kao i godina prije s Barthiesom, razotkrila svoje glumačke kvalitete proizvođače iluzije "individualnog stvaralaštva", podržanog zapravo čitavim nizom civilizacijskih, kulturalnih i socio-političkih određenja, premetajući se, kao teorijska kategorija, u "antropološki motiv prvoga reda" (Bernadet, Jacques-Lefèvre, 2001, 14). Dvije napomene Foucaultova esaja čine se ovdje ključnima: prva formulira autorsku funkciju prvenstveno u terminima juridičke odgovornosti, pregostavljajući da se autorom postaje pozivom pred sud zakona, kada se pretpostavlja da je pozvana osoba počinila neko **zlo-djelo**:

ali i pokazati slično na »osobu koja je postala plijemom misnog govornog lima«, pridružujući se tako »vječnosti stanja, bile one beznačaj ili važne« (Thomas, 1999, 15). Moj lik je inače tako bio »živom stvar«, živom »smisla diskrepancije između osobe i teksta«, »spremljen fantazmatičkom moći koja je otpisao« (ibid., 28).

⁸ U svim je svojim intervjuima, još od ranih studija svoje karijere, insistirala na tome da je pozicija glumaca u Hrvatskoj pozicija bez izbora, da glumci moraju bespomoćno čekati, poput »stvari na policiji«, da im nešto padne s neba (intervju u Studiju, 1981). U 1986. na vrhuncu uspjeha, doimala se prilično razigranom glede vlastitih zadatka koji su joj se dosljednovali: »Eto, glumica sam, Glorija, Anabela u »Biesi što je kurva«, Orljuna... Sve su to pune scene« (Tomeković, 1986). Situacija na filmu još je gora, tu »ili si ima-majka, ili kom-kurva«; sve su to »bezimene, marginalne scene u uklopanom multum filmovima - scene za koje su znano ili što misle ili što osjećaju (da li uopće (šta misle i osjećaju), kao ni da li je ikoga briga« (Vigoš, 1990). Godine karijere napominje da je u Zagrebu pravilo da se glumice »opsele a istim odnose« (Mustafić, 1991).

⁹ »Zvijezde« postaju svoj glumci ili glumice koji opetma upućuju svojom nesvedivom jedinstvenosti - osim kvalitete koju je Semmel cijelio u velikoj glumi, naime sposobnosti da se u istoj pozornici nastupaju instance koja tu ulogu nametne pojedinačnosti glumca na jedinstven i nepovratljiv način (npr. Semmel, 1998, 29), najistovjetno »zvijezde« nastoji se u podacima prizna iz svojeg prvotnog života koji bi mogli tvoriti nametnuto strukturu što će osluniti njegove postojanje na pozornici ili na ekranu (npr. Gornic, 2000).

¹⁰ Politički diskurs koji je izričito u osome razdoblju naglašavao je da je nesomislano nesvjestivo bristati države ispujanje stvarateljstvenog rada, iznošenog eksplicitno »vocalizacijom nastajavikom figuralne njena prvog predsjednika (npr. Čale Feldman, 1995).

"Tekstovi, knjige i diskursi uistinu su započeli posjedovati autore (različite od dotadašnjih mislikih, 'sakraliziranih' i 'sakralizatorskih' figura) u onoj mjeri u kojoj su autori postali podređeni kazni, to jest, u onoj mjeri u kojoj su diskursi mogli biti transgresivnima. U našoj kulturi... diskurs nije izvorno bio proizvod, stvar, neka vrsta robe; bitno je da je bio **čin** - čin smješten na **bipolarnom polju svetoga i profanoga, primjerenoga i neprimjerenoga, religijskoga i blasfemičnoga**" (Foucault, 2000, 179, isticanja moja).

Prije no što razmotrimo koji je to **zlo-čin** Mira Farlan počinila kao i koji ju je sud zakona prozvao da se pokaže pred njegovim licem, ali i koji je **zločin** počinjen njoj ona zauzvrat pokazala, pogledajmo koja nam je druga točka Foucaultove rasprave ovdje također presadna: autorovo ime. **Naime**, i ono će se pokazati polložnim glumačkom rasjepu na ime autora-funkcije (Aherove »glumačke uloge«) određenoga diskursa i ime privatno utjelovljenog jastva, »stvarnog pojedinca« koji bilo zahtjeva ostvarenje svojih autorskih prava ili se pak zbog njih izlaže tužbama i cenzorstvu. Za Foucaulta, »autor« je ponajprije ideološki proizvod određene vrste čitanja:

"oni aspekti individue koje označavamo kao svojstva što ga čine 'autorom' samo su projekcija, u manje ili više psiho-loškom smislu, operacija kojima na silu privodimo tekst, veza koje ustanovljujemo, odlika koje uspostavljamo kao pertinentne, kontinuiteta koje prepoznajemo ili pak isključenja koja provodimo u djelo" (2000, 180).

Komentirajući Foucaultovu koncepciju, Niels Buch Jepsen inzistira na tomu da "Foucault nije posvema usvojio duboke posljedice svojega vlastitoga rada", jer se čini da on i dalje, čak i kad toliko gorljivo "uništava" autora, prijanja uz autora "od krvi i mesa"¹¹. Pa ipak, ni za Buch-Jepsena autorstvo nije potpuna apstrakcija, nego povijesno djelana, devetnaestostoljetna "mentalna konstrukcija" sa svojom referencijom, premda, barem za post-strukturalističke pristupe, bez (stvarnog, društvenog) referenta. Međutim, i ovdje će se pokazati da sferu ljudskih činova i djelatnosti nije moguće olako potjerati s (autorske) pozornice:

"anotat mogućnosti da imena pripisujemo na teorijski arbitraran način, u praksi će biti teško suzdržati se od smjeltaja nekog teksta unutar obrasca ljudske djelatnosti, a ljudske su djelatnosti isto tako neprieporno dio povijesti. (...) Smrt autora nužno ne implicira smrt autorskog imena" (Buch-Jepsen, u Jacques-Lévy, 2001, 61-64).

Premjestimo li ga u sferu kazališne ili pak filmske glume, ovakav način poimanja autorstva počeo će mutiti razne glumačkoga rascjepkivanja, kao i neizbježnih rednih križanja: u čije ime glumica izriče svoje činove i znakove, kada je i sama njezina privatna tjelesna nazočnost na pozornici ili pak ekrana tek tvorni znak diskursa što ih, kako smo vidjeli, začinja mnogobrojni "drugi", svi s raznolikim - zbiljskim ili pak fikcionalnim, muškim ili ženskim - imenima? A što je pak s njezinim činovima na pozornici-anotat-pozornice, ukoliko potonju shvatimo kao kulturu "u cjelosti", onu na kojoj se zbivanja odvijaju slijedom pretpostavljeno nespornatljivog, a možda i nepostojećeg scenarija odavna izgubljenog autora - Boga?

¹¹ Mogli bismo uzrećiti, "i autorice!" da se znamo kako su spisateljice bile vrlo suzdržane kada je postojela pretpostavka autorske odgovornosti: nasuprot naslovnom "Ja" koje je ishodilo iz "romantizirane situacije pisca" (Grande, u Jacques-Lévy, 2001, 133), žene su često bile anonimne, krijući se pod stvarnim ili fikcionalnim koimestrima, izmišljajući (ženske i muške) paradokse, tražajući na opravdanja za spisateljstvo posve izvan njegove sfere ili su pak eksplicitno unažjavale adne vlastitoga rada (ibid, 129). One je oblik nastupanja na autorskoj pozornici koji i sam oblikuje podrijetlo pretpostavljene anonimnosti veza između autora-funkcije i osobe koja se na nju poziva ili koja se odriče, samo što to počinjavaju toliko povijesno koliko povijesno koliko upravo redne perspektive

Naravno, pozornica o kojoj kanim govoriti nije Calderonov Globus nađe savjesti pod okom božanskog nadzora, premda se neki od elemenata moje priče mogu doimati kao da su iznikli iz nekog srednjovjekovnog zama¹⁸. Šira pozornica koju će pokušati podignuti rasprostrla je začudno sukobljene tranzicijske interpretativne scenarije, među kojima su "stari komunističke Jugoslavije", "hrvatski zahtjev za neovisnošću i demokratskim reformama", kao i "ratni pohod što je prema tom zahtjevu usmjerila Federalna armija i srpske paramilitarne snage" bili najreprezentativniji u hrvatskim medijima u jesen 1991¹⁹. Njihova je pojava koincidirala s radom Mire Furlan na kazališnoj produkciji što se pripremala za beogradski festival BITEF, s njezinim životom između dvaju gradova, Zagreba i Beograda²⁰, kao i s njezinim konačnim nastupom na festivalu²¹ nekoliko dana nakon što je hrvatska televizija javnosti pokazala terenske JNA kako se otpuđuju na Vukovar, okružene cvijećem kojim su neki građani Beograda ispratili njihov odlazak²². Njezina odluka da nastupi u predstavi u tim okolnostima izazvala je razmjerno velik skandal u hrvatskim medijima kojemu se odjeci još nisa posvema stišali, nerazrješivu trauma uzajamnih optužbi, koja njezine daljnje naracije, udvostručavanja i dramatiizacije - moj pravi interes ovdje - nisu mogle skupiti i zaliječiti.

Premda valja priznati kako Mira Furlan nije bila jedina koja je postajala stigma izdajništva i koja je bila podvrgnuta "simboličkom nasilju"²³, istaknula bih njezinu dvosretnu razlikovitost u odnosu na druge koji su se morali suočiti sa srodnim optužbama, bilo da je riječ o njezinim glumačkim kolegama, kao što je, primjerice, Rade Šerbedžija, ili pak njezinim "grešnim sestrama", episkopskima poput Dubravke Ugrešić ili Slavene Drakulić, koje su obmanjivo nacionalistički podtekst hrvatske peopagande, preispitivanje povijesti i nametanje kolektivne amnezije u odnosu na život u prošlih pedeset godina komunizma. Što se prve razlike tiče, sudbina Rade Šerbedžije bila je - kako se čini na temelju njegovih vlastitih izjava²⁴ - razarmatirano blaža, a pitanje njegove seksualnosti kao temelja moralne depravacije nije se nikad potezalo. Što se pak druge ocrtuje

¹⁸ Osvrto uzimamo li u obzir izvane srednjovjekovnog kazališta u reperičkim šovinima, kao i "identifikaciju retorike općenta, a njezinih performativnih struktura zasebica, s imperijalističkim nastajanjem hegemonijskih, jastičko-političkih, kao i senolnih konstruktura civilizacije", a ovisno recitatna suobliženja "stasova problema izvora estetske prirode u kapijajalno senalnim" što ih evocira naslovaletica Jody Enders (1999, 161-163).

¹⁹ Za iscrpnu analizu diskurzivnog kanta koji je bilo slijediti bilo potpuno kina nasilja unutar teritorija bivše Socijalističke republike Hrvatske, vsp. Časle Feldman et al. (1993).

²⁰ I ta će se činjenica burno preseliti na teren intertekstualno induktivne identifikacije, jer jedna od epizoda anonimnog (!) feljtona objavljenog u Globusu koji je i nakratke pogon diskurzivnih egzistencija Mire Furlan u nahu nacionalne indolje bio je naravno diskurzivnim naslovom "Priča o dva grada" (14. 2. 1992). I prije nego što će izbiti rat, glavnica je bila zaputana da ograđiva te snagu nezamislive blakacije. Na terički upit o nativima za potvrdjiva ama-tama, glavnica je odgovorila kako je riječ o "stojanju životnih i profesionalnih okolnosti", te kako je bila svjesna da se od nje očekuje da se opredijeli, da stane "na stranu svojih, ma što oni bili". Ie -oprana i istana-plata se našlo bi dopustila da joj opredijeli tako neposredno njejeja, kreći i usiljena životu, -u nije li joj -sadržajni da se bori na pravo na vlastiti, individualni izbor - ma koliko on bio neslužben - u ožnja drugih" (Mazderić, 1991).

²¹ U hrvatskim medijima, kao što me naknadno upoznao stasa Furlan, ovaj se namig predočivao kao nastup na sređenoj "prezentiji", nakon koje je Furlan naravno primala čestitke od istih onih stoličana koji su obijali hrvatsku djecu. Sama predstava, kaže Furlan u pismu koje mi je upućila, nikada nikoja nije razmislila, premda je imala jako anitratnu posuka: "glavica su na kraju predstavu izšli na pozornici polusmisljeni, poluboljani, dakle u stanju preobliženja iz 'šitije' u 'svanost', a ta je iz gladičita krenuo -snažan opaki zvuk terakova, koji se sve više približavao - glavica su stajali, posušeni, posušeni stvarnošću koja je srušila i usiljena šitiji".

²² Sama Furlan isjavila je potreba da upoznae se s tim sliku a svojoj izjavi perandom nastupa na BITEF. Otkrila je izjavi, kaže između ostalog, zbog onih ljudi a ovisne grada koji nisa poljupcima i nahanjima ispratili terakove upućene u Hrvatsku (Ponorama, 4. 10. 1991).

²³ Mira Furlan nastupila ga je "simboličkim silovanjem" (vsp. Rado, 1998).

²⁴ I Rado Šerbedžije moćni su krivili zbog toga što je bio na "objena stranama" početkom rata, premda se neposredno Miloševiću

skupine tiče, iako su se i spisateljice i intelektualke morale izložiti difamacijama gotovo jednaka intenziteta i karakteru, koje su uključivale istragu njihova genetičkog i društveno-klasnog pripadništva²⁹, ipak se može reći kako su u toj scenarij ušle kao **subjekti**, autorice svojega diskursa: povreda javnog mnijenja koje su uzrokovale sastojala se upravo u umjetnosti da se iz ženske kritičke perspektive dovede u pitanje primat nacionalne identifikacije, da se preuzme pravo na logos³⁰, prava na nasljednu mušku ovlast, kao i da se izraze subjektivni pogledi u vremenu koje je službeno iziskivalo nedvojbno slaganje s "objektivnom istinom" koja nije bila podložna pregovorima: hrvatskom nevinoću i statusom žrtve.

No Mira Furlan bila je **tek** glumica, tijelo koje se izlaže na pozornici, objekt fantazmatičkih projekcija, zastupnica tuđeg govora, osoba koja nije izricala nikakav politički eksplicitan stav spram rata osim privatne želje da "glumi u predstavi" i glumom odbije "potpisati vlastitu kapitulaciju" (Furlan, 1991a) pred ratnom destrukcijom. U ženu je, dakle, bio **njezin zločin**? Kada bismo na tren zanemarili sve njezine svjesne ili podsvjesne "autorske" intencije, ukazala bi nam se arhaičnost scenarija u koji je njezin čin nehotično bio upleten, kao transgresija jedne od drevnih zabrana, zabrane, rođenja riječima Renéa Girarda, "mimetičkog rivaliteta" oko posjedaštva žena kao zaštićenih objekata neke zajednice. U onome trenutku u kojem žena stupa u trokut "mimetičkog budnje" čija dva preostala kraka zapremaju dva zaraćena kolektivneta, aktivira se drevni užas mimetičkog zrcaljenja, mogućnost, naime, da Drugi nije ništa drugo do li zrcalni odraz zajednice čijim se dobrom žena smatra, i obrnuto, da se ta ista zajednica izvrgava opasnosti da reproduira odlike toga Drugog. Upozoravajući Miru Furlan da joj je dužnost "ostati kod kuće", patriotski je diskurs ne samo simultano označio i rastegao simboličke granice operena agresiji, nego je i hotimično ušleto u mimetički užas antarktične čistoće, doveden u opasnost ne samo međunacionalnim mijelanjima (primjerice, mijelanjem brakovima) nego i nezadrživim preokoračenjima ontoloških granica svojstvenim umjetničkoj praksi.

Jer, ova žena nije bila bilo koja žena-objekt, nego nositeljica dvostruke "razlike" u odnosu na "ljudskost", razlike što neizbježno predestinira neke stvorove za status žrtve kolektivnog nasilja³¹: ta kazališna, televizijska i filmska zvijezda, koja se nije krmila kada su u pitanju bili delikatni zahtjevi glumačkog obnašanja, bila je kasnomodernistička Lulu, nešto tko "se ne može samo gledati kao produkt modernoga društva, nego i kao kvintesencijalno utjelovljenje njegovih vrijednosti. Glumica, seksualni objekt, prostitutka, performer, spektakl: svi ti identiteti tvore od nje paradigmatički simbol kulture koja se sve to više strukturira oko erotike i estetike robe" (Felski, 1995, 4). Ili, kako bi rekao još Kierkegaard, kada se raspravlja o glumicama, "čovječanstvo nalikuje djeci na sajmištu. (...) Tenzija nelagodne situacije je to bolnija jednostavno zbog toga što je njezina egzistencija bila nacionalna stvar" (1997, 318, isticanje moje).

režime u Štiti. I on je emigrirao te započeo uspješna filmska karijeru u SAD. Za njegove prilično neodređene komentare glede situacije u Hrvatskoj vidjeti njegov intervju s Mirjanom Dugandijom u Nacionalu, 14. 8. 2001. poslije dogovorenog korektnog povratka u Hrvatsku - predstave *Kralj Lear* na otoku Hladi. Svega tu, jerma njena, kriva "očurna stvarna" kriv koja je svako morao preći na svoj način.

²⁹ Anonimni filmak, koji je popisao zločinac "Investigativni tim", također se, kao i napadi na Furlan, pojavio u tjedniku *Glasnik* (10. 12. 1992), s naslovom naslovnice, "Vještice iz Rije". Autori koji su se krili iza anonimne sintagme kunoju su se razdvojili, ali nikada - barem na dosad - nisu izrazili žaljenje zbog te svoje nelane sloge.

³⁰ "Lako čemo i tu prepoznati Jean-Jacques Rousseauovu viziju bese. Rousseau je ženama dodijelio zatvoreni prostor doma i kao kuge se javio njihovo namočeno i javnoj sferi, posebice stari intelektualci (razmjene misli se ne može uspostaviti s Rousseauovom grubom nad spinstičkama) i ophoda budnje" (Thomas, 1999, 23).

³¹ "Kako bi se određena vrsta ili kategorija živih bića (čak i životinja) učinila podložnom bitvovanju, a njoj valja otkriti što izrazitiju sličnost s mojom (ljudskom) kategorijom koja se smatra izvanom od bitvovanja, a da istodobno distinkcija ne izgubi na svojoj oštroc, tako da nikada u toj pogledu ne može doći ni do kakve zabune. (...) Ovdje imamo posla ... samo s kategorijama koje su izvanjske ili pak marginalne i koje nikada ne mogu formirati odnose sa zajednicom koja bi ih povela i svojim drugim članovima" (Girard, 1972, 27). Žrtva toga pharisaizma društva zapaja funkcija "krojenja unutrašnjeg nasilja" (ibid. 36).

Ako je točno da se diskurs glumice odvija "u materijalu njezine egzistencije" (Plesner, 1976, 127), primatno u materijalu njezina tijela, onda je izlaganje toga tijela, nadaljeznog tijela primadone hrvatske nacionalne kazališne kuće, te metonimije nacionalnog glumišta, u konteksta koji je Hrvatskoj prijetio ne samo još djelatnom jakim komunističkih zahtjeva za "bratstvom i jedinstvom" nego i opetovanom obranom njezina navodno neiskorjenjivog ustaškog mentaliteta kao izlike za rat, značilo preobrazbu hrvatskog nacionalnog tijela u tijelo (biblijske) bladaice, promiskuitetne "mase". Naime, kako je Klaus Theweleit uvjerljivo pokazao u svojim *Muškim fantazijama*, "Narod" se uzdiže ovladajući prirodom i po tome se razlikuje od "mase" čija priroda tjera na pobune i preplavlivanje" (1983, 89). Hrvatska glumica koja pristaje glumiti sa (navodno dekontekstualiziranoj, isključivo umjetničkoj) pozornici-uzitak-srpskog-sastra-svijeta razotkrila je potencijal nacionalnog tijela da popusti svojem instinktu "mase", da promiskuitetno odgovori na ponude mnogobrojnih i nekontroliranih političkih scenarija "jugo-nostalgije", ili pak, kao što ćemo kasnije vidjeti, "europejstva" i "amerikanizacije".

Ovo se prepletanje seksualnosti i politike eksplicitno očitivalo u naslovima koji su pratili novinske napade ("Težak život lake žene", "Sisama²² na Hrvatsku"²³), što potvrđuje da je užas pred "masom" koju još nije nadahnuo muški transcendentni koncept nacije iznova, kao u materijal Theweleitove analize, operirao kroz demonizaciju i komadanje dijelova ženskog tijela, aludirajući na moralnu esenciju same glumačke profesije, agresivne i prijetljive čak i u stanju potpune - obračunosti, oprimjerjena "fin-de-siècle asocijacija ženskosti s prirodom i primarnim snagama podsvijesti, a opet i s površinom bez supstancije" (Felski, 1995, 4). Prema kasnijoj priči što ju je ispisala Stavenka Drakulić, a koja figurira među prvim književnim poglavljima diskurzivne promijenice Mire Furlan kao paradigmatičkog "lika", naslovljenoj "Glamica koja je izgubila demovinu" (1993), ova je protagonistica žive društvene drame ne samo bila nazivana "Mefistom, Gustavom Gründgenom koji je nastavio igrati u kazalištu nakon nacističke okupacije"²⁴, nego je i primala "pisma, anonimne telefonske pozive, uvrede" i prijetnje koje su rabile srodne trope, zovući je "četničkom kurvom" i opisujući "živopisno, do u detalje... kako će je mučiti do smrti, koje će joj dijelove tijela odsjeći" (Drakulić, 1993, 79). Naravno, bijahu to, da se poslužimo sarkastičnim izrazom Catherine MacKinnon, "samo riječi"²⁵.

²² Naizgled prirodna obdanost ženskog tijela, gradi se ne samo ikonografski simbol gladnosti, najčistija i čvrsta privlačnost, nego isto tako moći a ipak ambivalentni znak snage političke imaginacije, barom od 18. stoljeća: njihov alegorijski potencijal ambivalentno oprimjeruje Delacroixova slika slika "bajnog popnja utjelovljaju Francusku Republiku"; "Kroz životu 20. stoljeća, ženske su građi političke razne vlade iz masovnih radova, a osobito za vrijeme rata" (Yalom, 1997, 123, 129). Otklone na boku engleskih "Lestih ovdava" Boeing B-17, zajedno s natpisom "penalo opasno", u usmjereni avionskih trupava u drugom svjetskom ratu, kao i u našim primjeri politički obojene perorografske imaginacije, razmatralo su se stupale s "opasnošću, razaranjem, i pohlejom" (ibid., 138).

²³ Prvi je naslov iz *Glasnika*, 31. 1. 1992; drugi iz *Tipa* (Sveti, 1991).

²⁴ Ovo je bila moćna i najefikasnija reakcija na glumačinu pozor, a pristigla je - i opet u svojstvu dvojne, ikonografske koliko i, ponovno dvojne, književne starije na njemačkog glumca koji se proslavio interpretacijom Goetheova Mefista, privjerivši se i sam u književni ik pretpostavio romanu *Mylo Krasa Muna* - li para inače kritički sagledanog izričitelstva, iznastog opozicijskog publicista u brojnim drugim prevodima. Zvonimir Maković nije oklevao kada je valjalo opozirati Furlan da se prijeti Gründgenova slika i razmisli male o svojem "ljubskom, građanskom", a ne samo "umjetničkom martu" (Maković, 1991).

²⁵ Judith Butler opoviruje de iznastig kritici obračunje Catherine MacKinnon, koja perorografske performative želi prikazati kao ulazkovite konzervativne društvene struje, kao govor mržnje koji konzervira "lta sa žene", te će usmjete toga upotrijebiti na feministička kvaliteta tih performativa, koji muče "alegrija masovne prevodbe svoje volje i ženske podrođenosti tog volja", alegrija koja opetovano i tjeskobno prevodi pokane svoje "nestojivosti" (1997, 68). U tome je smislu, kako ćemo nadalje vidjeti, Mira Furlan ove uvrede shvatila političko valjko doživio koliko je i "grižnja demovinu" shvatila njezin glumački nastup u beogradskej uvredbi. S druge strane, nedavno je rat u bivše Jugoslaviji dokazao da je i previle fantazija ova vrsta uspješno prevodio pokane svoje *overhears* a da bi se tako prema njima blisko odnosio.

Doista, "Šteta što je kurva": junakinja komada Johna Forda bila je jedan od najvećih uspjeha²⁶ Mire Furlan u Hrvatskom narodnom kazalištu, radionice koje je izgradila na istim temeljima - trusnim temeljima, pripomenemo li da je predstava BITEF-a u kojoj je željela i odlučila nastupiti bila odvajak tradicije teatra-u-teatru, priča u kojoj otac u potrazi za odlutalim sinom preozbiljno shvaća ono što se, a da on toga nije svjestan, zbiva tek na pozornici: Kazališna iluzija Pierrea Corneillea.

Dvojaštva II: Monumentalne uloge, transcendentne pojave

Pa ipak, mimetička advostručenja su se nastavila, čak i kad je Mira Furlan, zaprimivši neposno pismo iz Hrvatskog narodnog kazališta, napustila «ovo prostore» opustivši se u Sjedinjene Države, grozno ponovivši geste koje je izvela svega dvije godine prije, kad je utjelovila arhetipsku ženu-zrcalo ratnika, fantazmatički nadvojevu Enrigidovu Helenu, koja je pri kraju predstave dala u ljetnom Splitu 1990. napustila zemlju - ukletu ratom koji je navodno potakla svojim odabirom stranca²⁷ - u luksuznom gliseru što ju je odveo na drugu, možda nekonsolidirano prekomorsko tlo. Unatoč tome, (hrvatska) se pozornica već podigla, s «glumcem-kraljem» kao svojim autorom-ocem u glavnoj ulozi njezinih «rituala prijelaza»: nakon što je za vrijeme svoje inauguracije kao «prvog predsjednika slobodne Hrvatske», simbolički obdario (praznu) kolijevku sa zamisljenim djetetom, novorođenom Hrvatskom u njoj, ispunivši tako «tisućljetni san», otmu je duhovnom nositelju «nacije» i, usput rečeno, velikom ljubitelju kazališta, doskora trebalo da «narod» odrasne, alegorijski utjelovljen, u skladu s nasljedem hrvatske drame 19. stoljeća, u ardenskom obličju - žene.

Pa ipak, ne zaboravimo, «narod» je više od «mase», no manje od «nacije» (Theweleit, 1983, 86). Otuda, kako černo doskora vidjeti, novi trokut mimetičke žudnje i nasilja, s predsjednikom kao trijemnom mušken glavom što kroti žensko tijelo i njegove udove (neobuzdane «mase») - tvoreći uz njezinu pomoć androgino jedinstvo podatnog tijela («naroda») i vlastite duše («nacije»), kako bi se ostvario Frazerov arhetipski scenarij «svetoga braka» svećenika-kralja i ženske odabranice zajednice koja će tu odabranicu tretirati kao ambivalentnu, svetu, a ipak nečistu prostitutku (usp. Frazer, 1977, 177-185).

Kako je Mira Furlan, ta «svojeplava urbana heroína» (Buljanić, 1991) otišla, demon moderniteta, individualne tvrdoglavoosti i urbane korupcije uspješno se istjerao svojom zamjenom: zdravom seljačkom djevojkom, «dušom Dalmacije»²⁸, anđelom, novom nacionalnom divom, glumicom Enom Begović. Nastupila je već kao zlatokosa ljepotica što reši suze sad «nanjerenom Hrvatskom», zemljom devastiranom gromjavinom destrukcije i minjama od bomba, a i u ulozi vjerne zaračnice koja hita u zagrijež umnog hrvatskog ratnika, uređi cvjetne livade, u propagandnim video-sporovima HDZ-a, stranke na vlasti (usp. Šenjković, 2001, 112). Paradoks propagandne učinkovitosti njezine pojave i ponašanja u tim video prizorima izazvao je čudne

²⁶ Bilo je to jedna od «složnih» epizoda u kojima će takvi stvaratelji autornog medijskog napada, ovaj put pod naslovom «Nastupna iz života uloga». Bilo što je pisalo pod fotografijom koja glumica prikazuje u fikcionalnom liku Fordove Anabete: «Pobijela intelektualce i komunistički - Mira Furlan u predstavi 'Šteta što je kurva'» (Globus, 7. 2. 1992). Ili indikativni i neuspjehi "citat" njezina gođog tijela na velikom ekranu zbio se čak i kad je, gotovo desetljeće kasnije, hrvatska kotorna scena ocazila da vlada koručne u njenoj karijeri prijaše vlastitira sinu kojemu je bila nasljedicom stanašnog prava (usp. Lucić, 2000). Bi li bilo neprimkladno još jednom se pozvati na savad iz Kierkegaard? "Ali otkad, prema tome, ta seljačkosti koja zurebake toliko neprikladni, da, otkad-tvati, prema ženama koje su se povetile umjetničkoj vladu, znati, ako ne zbog toga što je estetska kotura toliko njefta mođe ljutiti? Kada se povode raspusta o besnici, umjetnička kritika većine ljudi barata kategorijama i mislimim shvaćama koji su u svojoj bli zajednički kategorijama i shvaćama svakog mezanog pomoćnika, nacionalnog čuvara i poslovođe u prodaavnicu..." (Kierkegaard, 1997, 364).

²⁷ Stvarni je Parizov pandan u ratom «služaju» bio zapravo Mira Furlan, Goran Glajić.

²⁸ Tako je je barem u talnoj politici isprovoda nazvala roditeljica Nera Kevandović (Purkitt, 2000).

reakcije publike, sileći je da medijima protestira protiv same »biti« svoje profesije (=»Kako se netko može zasidati da samnja u iskrenost mojih suza?«, Jelinić, 1995). S obzirom na te njezine video-nastrupe, kao i na činjenicu da je prihvatila predsjednikovu ponudu da se pojavi na HDZ-ovoj izbornoj listi, bilo je logično da će ona biti izabrana da, nakon što utjelovio ožalošćenu majku u crmisi - živa inačica Moštrovićeva kipa, skulptorske prikazbe »Povijesti Hrvata« - u predstavi-recitala odigranom u Hrvatskom narodnom kazalištu u predsjednikovu čast, u njezinom finalu stane pred zborom (hrvatskim narodom) i čestita Vodi njegov 75. rođendan, te time groteskno obnovi zaamonto »Happy birthday, mister President« što ga je Marilyn Monroe uputila Johnu Kennedyu.

Nadalje, mimetičko bjesnilo već je uhvatilo korijenje: glumica je nehotično preuzela usporedbu i neoprezno izrazila nada da ni predsjednik ni ona neće »doživjeti istu tragičnu sudbinu« kao i njihovi nesretni prefiguratoci (usp. Kossa, 1997). I dok je Predsjednik umro od bolesti dvije godine kasnije, glumica je poginula u automobilskoj nesreći na sam dan Velike Gospe, godine 2000, pod okolnostima koje su u glasinama ubrzo zadobivale neuvjerljive podudarnosti s okolnostima pod kojima su usmrdene dvije njezine televizijske i filmske uloge¹⁹. Od toga su tresutka ne samo spomenute tajnovite koincidencije nego i njezina završna sanktifikacija popimile mistične razmjere, isključujući je od svih grijeha, poput *deus-ex-machina* iskapljanja Euripidove Medee koja je Begović odigrala u predstavi redateljice Ivice Boban, u kojoj se uspjela ponad »puste zemlje« - pune smola i industrijskog otpada **rezalista brodova** u kojemu je predstava izvedena - zatvorena u **zlatni kavez**.

Za vrijeme i poslije sprovoda rečeno je ne samo da je glumica doista pretepjela sudbu antičkih tragičkih junakinja (usp. Čadež, 2000), nego i da »Nebo nije moglo čekati«, da su je »bogovi uzeli k sebi« (Štamen 2000), da je zaslužila to olimpijsko mjesto jer se »borila za slobodu i neovisnost Hrvatske« te da će »njezin duh ostati u Hrvatskom narodnom kazalištu« (Serdarević, 2000). Ne samo Marilyn Monroe (ili, kako se nitko nije usudio izravno reći, Djevica Marija glavom), pretvorila se u »hrvatsku princezu Dianu« (Polimac, 2000)²⁰: poput engleske Rade, te svote princeze, koja je oprmrjivala »ranjivost što se ispuvudilo pod svjetlom reflektora« (Clément & Kristeva, 2001, 172), i Ema Begović je sanjala o braku i djeci, vjernući da »ljubav iz bajke postoji i da će se ona dogoditi baš njoj« (Fajt, 1994). U trenutku smrti, ponavljalo se, taj se ajezin san ostvario, bila je već majkom dvomjesečne kćeri: zato je i uzmogla, poput princeze Diane, postati bogolikim bićem koje, kao da je i opet poteklo iz Frazerova imaginarija, umire na vrhunac sreće, ljepote i bogatstva samo

¹⁹ Na nesreću, "mit posjeduje samostalan život, koji se temelji na istovjetnoj logici, na konvencionalnoj, duboko ontološkoj stvarnosti. Nesvjesti je u svojoj potpunoj postojnosti i usvjetljuje stvarnost svojega tijela, ali ne da i dalje ljubitelj iznad leđa" (Thomson, 1999, 21). Osobnost ontološki imaginativna bio je ljubitelj iznad Ema Begović sanjala se u tome što je ajezin vlastito tijelo, za života, razmatalo te unose glasno - koje ne već dale vrijeme smatraju legitimnim gradom anemije postojati i antropološki analize - govoreći su da je poginula upravo poput bika Željeznica koja bježi iz Hrvatske pod najezdom partizana a koja je Begović igrala u filmu i seriji Černobyl, zaslugom naravno kočnice; dragi fik su koji se toliko da je pogodi bila je Banica Castelli iz Kristinich Gleschajevih, koja je igrala i na perenici i na filmu, na anemiji tijela, ali beskrupalana skotajovica koja je uzrokovala smrt anemije Raperice pod kraljevim ovim kočice, a ratom, stvarajući se i jasnosti, ljubavla proces nabrajaajući utjecaja svojega supruge, te je napokon poginula od ruke svojega poslika, Leonora; i sama Ema Begović proglašena je krivom zbog pronašne nesreće u kojoj je poginuo motostaklat, te je, nakon što je neko vrijeme odbijala pojaviti se na sudu, bila osuđena na tri godine uvjetno, između ostalog i zbog "skradnuta defanija", kao i činjenice da je je nesreća "otključena tekno pogodi" (Dujmović, 1999); automobilom u kojemu je sama poginula upravljao je njenim poslika Leo (glasine pripremila A. F.). Da sve nije ostalo u samostalnom modnu, kamo i jedan posmatrali žanak u kojem se izričito kaže kako je tragična smrt "Ema Begović, popularna banica Castelli... sa neodoljivom našta preuzela spozna priču i profesionalni život" (Olegović, 2001).

²⁰ Usporedbe Polimac navodi zbog načina pogibije, i ta upravo s trenutka prenašane ljubavne sreće, ali i zbog njezine izrazite pronašne kako je mirnajući Ema Begović plod sreće medijске fabrikacije »princeze«, a ne estetičke vrijesti i argumentirane procjene njezine glumačke vrijednosti (usp. Polimac, 2000, 31).

kako bi to snažnije uskrilo u kolektivnom pamćenju kao transcendentna slika nacionalne čistoće, »legenda hrvatske realnosti, njezina lijepog sna i tužne zbilje« (Šimen, 2000).

Kao neosporna zvijezda, preciznije, »Helijeva kometa« (Mandić & Vejnović, 2000), Ena Begović prevratila se u kamen kojemu bijade udahnuo život u svečanoj ceremoniji proslave Predsjednikova rođendana. Kako je zadobila pravo da uđe u kazališni parter, trebalo ju je dionovno petrificirati u skulpturu koja bi »izrazila njezinu bit«, svjedočila o njezinoj »autentičnoj prirodi«: kipar Dimitrije Popović zamislio je izradu dvoglave biste koja bi jedina mogla istinito predložiti, kako on kaže, »nadahnuće koje je crpila iz medija glume«: realistički portret njezine osobe dominirao bi skulpturom, dok bi profil koji bi je oblikovao preobrazio u lik nica postrance, tako da bi, slijedom toga »načela dvostrukosti«, »dvižu uzajamno komplementarnih osobnosti«, kipar mogao proizvesti učinak posrtonosti, kipa koji bi se gledatelju obraćao bez obzira s koje bi mu strane gledatelj upućivao pogled (usp. Ožegović, 2001).

Prije nego što se započnemo hrvati s neizbježnim asocijacijama na Ibsenove, Shawove, D'Annunzijsve ili pak Pirandellove žene-kao-statue-ili-glumice (Irena, Emma Doolittle, Gioconda Diastis, Tuđu, Donatu Genu), uvidjet ćemo da priča koju pričam doista vodi do »lokalnih« ibsenovskih, d'annunzijanskih i pirandellovskih fikcijskih inačica tvorbe mnogostrukih »anamorfičkih dvojništava« (usp. Čule, 2002), bilo kipara-sedatelja ili statua-glumica na pozornici-anatar-svijeta-pozornice. Dimitrije Popović izabran je za svoju uzvišenu dužnost zbog svojih kvaliteta bliskih upravo Ibsenovom Rubeku: »duhovnosti koja odile iz njegovih religioznih ciklusa«, kao i, što je još važnije, upravo dok je radio na »provokativnoj temi«, nima kipa Marije Magdalene, »u kojem je nastojao plastično dočarati njezinu »preobražbu od bludnice do svetice« (Ožegović, 2001). Kako li se samo bizarno u ovome kontekstu čini još jednom dozvat kontrastivni, demotivski pol naše dvoglave hidro, tu ženu-čudovište, Miru Furian, koja je nastupila u kontroverznom, intertekstualno prenapunjenom komadu Ranka Marinkovića, Gloriji, napisanome 1959. u kojem protagonistica doživljuje isti mučenički hod kao i Ibsenove, Shawove, D'Annunzijsve i Pirandellove junakinje: negdašnja cirkuska akrobatkinja Glorija a sada konvertirana časta sestra **Marija Magdalena**, žrtvom je crkvenih otaca predvođenih mladim i gorljivim svećenikom, koji je sile da svojom vlastitom »skrvi i mesom« zamijeni kip **Djevice Marije**, kako bi obnovila ugaslu vjeru malena hrvatskog otoka u razdoblju komunističkog režima mirakuloznom martirijem (glumačke) transformacije u sveju svetu ulogu³⁸.

Glorija, Marija Magdalena i Djevica Marija, ta mnogoglavla glumica raznolikih autorskih a opet tuđih imena, umire u završnom cirkuskom salto-mortale-u, izgubivši vjeru u glumu kao duhovnu konverziju. Usporedbe što ih uspostavljam, međutim, ne završavaju s njezinim »životnim« krajem. Jedna od najdijalgičijih replika spomenutoga dramskog komada, u kojoj mladi svećenik bjesni zbog nepredviđenih suza »statue« nad majkom - koja je, zbog sina na umoru, došla moliti Djevicu Mariju za milost - zvuči kao čudnovata, izokrenuta i retroaktivna rezonanca popularne reakcije na »političke« suze što su se kotrljale niz lice Ena Begović u HDZ-ova spota:

»Te suze tamo nisu bile vaše suze, zapamtite to! To su bile Gospine suze! A tko je vama dao pravo da ližete Gospine suze?« (Marinković, 1982, 123).

³⁸ Uputna koja ulogu smatra najbližijom svojoj vlastitoj osobnosti, Mira Furian odgovorila je da je to upravo Glorija (Milić, 1980):

»Što se tiče Glorije, mislim da se dogodila neka vrsta identifikacije u mom slučaju, neka vrsta potpuno poistovjećivanja« (Milić, 1980).

³⁹ Hipotesa o »ljepoti« kao ne samo odlučnom čimbeniku Rina glumačke pojave, nego, dapače, ključnom proudu kritika koje su se upućivale njezine "glumačke uspjehi", dobila je svoj kategorički zaključak u poznatim govoru što ga je na spreveda održao Goerj Patz (usp. Mandić & Vejnović, 2000).

Dvojništva III: Glumice progone fikcije

Mogli biste pomisliti, dragi čitatelji: pusti ih u miru. No nisu više mogle biti puštene, već su bile udvostručene, kako ćete saznati, činjenično i fiktivski. Sestra Ene Begović, Mia, također je glumica, potencijalno uporabiva tjelesna jeka Eneine ljepote²⁸ i glumačkog umijeća. Od te je okolišnosti, koja je već plijevala javnost svojim fantazmatiskim potencijalom i pornografskim asocijacijama na blizanačke užitke («Dvije sestre u istom krevetu» glasilo je naslov jednog od njihovih brojnih zajedničkih intervjua što su ga dale Globusa, u istom onom broju u kojem je i započeo trodijelni feljton o navodnom promiskuitetu Mire Farlan), pošao i hrvatski pisac Pavao Pavličić, kada je zaumio složiti jednočinku *Olga i Lina*, posvećenu Eni i Mii. Pavličić je svoj naslov preuzeo od devetnaestostoljetnoga romana Eugena Kumičića, u kojem su ta dva ženska imena dodijeljena dvjema sestrama, patriotskom anđelu, Olgi, i kozmopolitskom demonu, Lini. Ovaj tipični rascjep u konceptu ženskosti nudi je dvije različite političke i moralne paradigme: jedna je sestra, Olga, čista, pobeđna i nacionalno svjesna djevojka blage naravi; druga, Lina, frivolna je, arogantna, promiskuitetna i okrenuta ksenofiliji; Pavličić je Kumičićevu romanesknu diobu narodnoga tijela već uporabio u svojoj potihomiziranoj poslanici tim dvjema fiktionalnim sestrama, objavljenoj u zbirci izmaštanih pisama šutljivim ženskim sugovornicama nazvanog *galantno Rakoljub* (1995), u kojoj se svi griješi za rascjep u hrvatskoj jezično-političkoj praksi (tuđice ili pak čistanstvo?) svađaju na leđa zavedljivih Kumičićevih junakinja koje smučaju hodu muškaraca - pisaca i političkih govornika, a da se pritom rodni status tih simboličkih obojica hrvatske jezične i političke energije kao projekivnih, pa čak i možda i preinačivih amfibijskih muške, ni po čemu prema tome **nužno kolektivne**, svijesti nigdje nije doveo u pitanje.

No, kao što sam već pisala (usp. Čale Feldman, 2001), Pavličićeva nanovo izmišljena, preispisana protagonistice koje žive u hrvatskim devedesetima postale su profesijom **glumice**, baš kao i sestre kojima je bilo namijenjeno da ih utjelove na pozornici²⁹. Međutim, blizanački dramatički potencijal prototipskog ženskog glumačkog para nije samo raspljivo gledateljsku znatiželju i tašio njezinu sklonost pikantijama njihovih intimnih sučeljavanja: on je isto tako, a možda i ponajprije, udvostručivao nerazriješene mentalni i etički sukob što ga je zastupao opozicijski par Farlan - Begović. U Pavličićevu su se komadu preobrazile u jednako toliko viktimizirane ali i jednako toliko podivljale glasove mučne interpretacije i nerazikidivosti hrvatskog prošlog i sadašnjeg kulturno-političkog stanja. Da ponovimo, dok se Lina pred užasima nedavnog rata odlučila otputiti u inozemstvo i živjeti u slobodnoj Europi, ali isto tako prihvatiti minornu ulogu u europskim kazalištima što ih je opetovano bila prisiljena dobivati seksualnim vezama s redateljima, Olga je ostala u Hrvatskoj, udala se za ratnog veterana - koji je je sad zlostavljao i zanemarivao za volju uspena po prečkama političke birokracije - i rodila dvoje djece. Unatoč privatnim frustracijama, postala je nacionalnom zvijezdom glumeći u isluženom repertoaru buđničarske hrvatske dramatičke 19. st. što se devedesetih obnavljala u službi novoprobudjenih nacionalnih interesa, upravo poput Ene Begović, koja je prihvatila ulogu Demetrove Teute na pozornici i izvan nje, ta figura žene-ratnice koja će ujediniti sve hrvatske političke frakcije pod istom - hrvatskom - zastavom³⁰.

Pitanje nasljedja ožinske prošlosti Pavličić je, dosljedno poimanja nacije kao (golog) ženskog tijela, riješio - kostimografski, oslikovivši ga crnim oževim kožnaćim kaputom, oko čijeg se nasljednog

²⁸ U intervjuu povodom predstobe, dvije su stvarne sestre i glumice izjavile da im se tekst sviđa **već zato što je u njemu toliko dokučiti gdje prestaje priča iz našeg privatnog života i počinje gluma**, pa će publika **sigurno nagadati što je istina a što fikcija jer to je njihova vjuga i gledateljima**, premda pjesni, kaže, **ništa nisu same sugestivne**, nego je on vjerojatno podatke prikupio iz intervjua ili se nasupio kod kakvog najbližnjeg prijatelja (Maruža, 1998).

²⁹ Kada se naknadno žanju izjave Ene Begović dane tijekom prigovora i te pozicije, opet nas prelaze tekst: «Očigledno interesiranja me žene koje su ostavile nekog traga iza sebe, mada i vlačić to naglašao završava po njoj» (Pupić, 1991).

vlasištva spore dvije izokrenate sestrične zrcalne slike: dok ga Olga žuva jer je nekođ slišao oca u njegovoj ilegalnoj nacionalističkoj djelatnosti u doba jugo-komunističkog režima, Lina ga želi kao uspomena na svoja prekršajna nametnutih granica časti i dočimosti, svoja, naime, prva seksualna iskustva i krv kojom je okulađa njegovu političku svetost. Završnica komada slijepije dvije sestre, svaka u "svojem", lijevom i desnom političkom rukavu ideološki kontroverznog koštanog kaputa, sjedinjujući ih u nekonsistentnom zomaličnom paklu. No podjela u kazališnoj izvedbi iz male dvorane ITD-a nije slijedila logiku desnodolnog angažmana Ena Begović, koja je preuzela alogu kozmopolitike Lina, dok je njezina sestra Mia osigurala cenzuru gorke majzinske Olge¹⁰, što je samo pridolgo podzemno ambivalenciji i unutrašnjem cijepanju unutar već utvrđenih verzija privatne glumačke osobnosti i njezine sestrične dvojnice: kao što je već prije "priznala", Enin je otac bio komunist, te je privatnog "lijevega" sada zamijenio javni "desni" otac, "velik čovjek, pravi vođa" (Jelinić, 1995).

Ako se Pavličić i suzdržao od zauzimanja iza strane u sukobu - ostavivši ipak sav ideološki teren na ravninama ženskih tijela i njihovih seksualnih odabira - drugi je dramatičar, Slobodan Šnajder, implicitno pristao uz apoteozu Parlaminčine štrve, ali, zanimljivo, uz svjet prethodne de-seksualizacije koja bi valjda automatski imala konotacije više moralne kvalitete. Za svoju je *Nevjestu od sjetra* (1999) odabrao glumicu Ema Boić, prefiguraciju višestrukog - vremenskog, prostornog i ontološkog - transgraničnog položaja Mire Ferlan, koja se na kraju 20. baš kao i Ema za kraju 19. stoljeća, našla na raskrižju između prijestolnice umirućeg imperija i sedišta jednog od njegovih utamničenih naroda. I Šnajderova se Ema preobražuje u lanatički "slučaj" čija histrionsko-historička patologija nije ništa drugo do li simptom dramaturške anapsohijatrijske anamneze stanja hrvatske političke ludnice, a njezino tijelo i opet se ukazuje nebotično genijem u scenarije seksualiziranih političkih reoskica moći.

Pa ipak, kao što sam već dva nastupila, tragično dostojanstvo Snajderove suicidalne junakinje i opet se moralo zajednički seksualnom nedodirljivošću i posmrtnom apoteozom u snovnom ispunjenju uloge Kleistove Amazonke Pentekle iz kratkog epilognog pripora komada. Druga ironija koja progolji njegovu Emma Boić (Mira Furlan?) njezin je dramatiški prethodnik iz istoga autorskog opusa, protagonista Snajderova *Hrvatskog Fausta*, komada koji je, iz današnje perspektive, unaprijedno anahronistički i anamorfnički zrcalo drama svojega dvadesetostoljetnog fidesicklovačkog stvarnog prototeksta: u osamdesetima Snajder je bio jedan od rijetkih autora koji se usudio tematizirati ulogu Hrvatskog narodnog kraljstva u vrijeme ustaškog režima, i to upravo tako što je kao tadašnju amblematsku figuru odobrio hrvatskoga glumca Vjekoslava Ačuća, koji je odbio biti "hrvatskim Göttingenom", igrati naime ulogu Fausta u tim kompromitiranim okolnostima, spoznajući da zaisti "visoke kulture", njezine etičko-metafizičke (ne)starenjelosti i ontološke izdvojenosti iz svijeta političke pragme samo podupiru njezine najzločinčijiše egzektore. Ali zašto se onda istovjetna logika etike ne bi mogla primijeniti i na nekom opisanu ženske glumačke izbore da se **ne odbije** glumiti u prijestolnicama multinacionalnih (monarhističkih ili komunističkih) carstva u raspadu, zaraćenih s jednim od svojih odnosa? **Ureda?**

³⁹ Kao protažnja je stvaranje *Enimem* hudecrističkom anglistom, Mike Ogle je u već spomenutim intervjuu i napomenu da ona, poput ulage koje igra, jest solita i ima dijete, na načinu od Ene, koja je «istina». No, prema njoj, «ona nije šokna podrijetla jer iste dvije noge možda dva brata ili brata i sestru». Ogle u *Eni* kjele bi naigrali u Nukovima, jer je «to djelo provalilo upravo ljudima koji su najviše stradaali u ovom ratu» (Mataić, 1996).

Nacionalne dramaturško-dvojničke inačice nisu se jedine igrale glumičnim ontološkim, prostornim ili identitetnim pekoracijama. Mira Furlan izbjegla je u Sjedinjene Države, na "drugu planetu", kako je rekla, u odnosu na svijet koji je napustila¹⁴. Nakon što je neko vrijeme bila bez ikakvog profesionalnog angažmana, "doselovce" je sletjela na drugu planetu, tamo gdje je već ionako pripadala slijedom dodjeljene joj mitске uloge negdašnje "Babilonske bladnice" što tašto motri svoj odraz u zrcalu¹⁵: u znanstveno-fantastična televizijsku seriju *Babylon 5*, u kojoj se, međimtim, pretvorila u spasiteljica i zaštitnica čovječanstva. Furlančino iskustvo društvene i nacionalne opadnice, zgrožene nad pozornošću što ju je u životu opsjedala, mora da je glumica naguralo da revno prigrli posthumano stanje fikcionalnog Minhari vanzemaljca¹⁶, "ambasadorice Delenn": ne samo bića s izraženim "muškim elementom", s "mnogo intelektualne snage... tako neuobičajene za ženski lik", tog "hibrida ljudske i Minhari rase" (Perrenson, 1998), nego i bića s licem toliko neljudski izobličanim da je teško bilo pod maskom prepoznati obrise glumičina praveg tijelnog identiteta.

Izgledajući kao netko tko je prošao niz "kirurških izvedaba" nalik onima što ih je zamislila i provela feministička performans-umjetnica Orlan¹⁷, Furlan je ipak bila vrlo daleko od hetimičnih feminističkih performativnih subverzija, te se umjesto toga podvrgla logici komercijalne potrošnje svojstvene popularnoj kulturi u kojoj je našla uporište, uklopivši se u krajnje izvede ocrtanog procesa glumačke komodifikacije, samo što je ovaj put bila riječ o izvanmatij proceduri koja se i ne bitijelji pridružila Orlanizmin *de-formansima*, umjesto da je utijelila, maska je lice pekorivala dodatnom, umjetnom kožom, pretvarajući je u čudovište "na čudu s bilo kojim identitetom: nikakvo tijelo, nikakav rod ta ne odgovara", konstruirano kao "posthumani rod, rod onkraj tijela, onkraj ljudskosti, masakar identiteta" (Halberstam, 2000, 58)¹⁸. No njezina čudovišnost nije se tu javila kako bi "potvrdila da zlo počiva u specifičnim tijelima", upravo obrnuto: nakon povijesnog iskustva Nazizma, prisiljeni smo priznati da

"modernitet od monstruoznosti tvori funkcija pristanka i posljedice navika. (...) Nosimo moderna čudovišta poput kođe, ona su mi, ona smo mi, ona su u nama. Čudovišnost se više ne skrtnjuje u specifičnom tijelu, pojedinom licu, jedinstvenoj odlici, zamijenjena je banalnošću što razlomljuje otpore jer je neprijatelj sve to teško locirati, jer on sve to više nalikuje junaku. Ono što su negda bila čudovišta sada su facete identiteta; seksualni i rasni Drugi ne mogu se više odvojiti od jastva" (ibid., 57).

¹⁴ "U odnosu na Zagreb Los Angeles je već fizički druga planeta" (Latić, 2000).

¹⁵ "U izdvojenoj odvojnosti stjerane Europe ona (zrcalo, op. J. & P.) se obilne jorljuje kao ambieni (zrcalo) taštine: zrcalo ih nosi; Bupodila obilno gleda u zrcalo u ilustracijama Romana e Rafi, Bledina (iz Bledina deli zrcalo u tajisnjama s tomom Apokalipse u Angera (Bulsey i Bulsey, 2000, 174-175).

¹⁶ Kako se i moglo pretpostaviti, hevanski se medji nisu urodjavali kapitalizmat ova nasade dvostana de-generacije, jednako umjetnički kotika i osobno degradaciju, rabući slijedeći naslove: "Alien iz Babylona" (Slobodna Društva, 14. 5. 1994), "Mira Furlan izbjegnuta u svemiru" (Globas, 3. 9. 1993) ili pak "Alien žene peronice" (Glas Slavonije, 35. 1. 1999). Članak koji se ipak kritički osvrće na njezin nalaždan status u hrvatskom tisku, te koji je potažno razmisljiva bupozna, nalaze da je hrvatska javnost glumicu sve opretna tim se uznale da je postala magla - rodila je naline sina, Marka Lava.

¹⁷ Umjetnica je izvela kako bi "izložila ideološke diskurse koji protivode tijela", kao i "tijela kao povijesti i kulturni konstrukt", pogotovo žensko tijelo, jer ideološki diskursi konstruiraju "telo kao inferiornu bču u odnosu o bježotivima" (Augsburg, 1999, 286).

¹⁸ S telvom maskom, koja razbija je čitai puna sata da bi se stavila na lice, "Vila se znaš tko si. Lice, koje si znaš rabiti, nije vila ne. Masko ograničava, ali daje i izvjesnu količinu čudnovate slobode jer te više ne veže nikakva realistička ograničenja. Raditi što hoćeš" (Perrenson, 1998). Dal kao što dopušta i sam život u Americi: "Povratno izložiljaje samoga sebe kao da je u nama u Americi", kaže isto tako Furlan u drugom intervjuu (Klasej, 1999).

Stoga se i Furlan pojavila kao dvostruka tuđinka, ambasadorica među ljudima, stvor iz prošlosti "Balkanskih etničkih ratova" među Amerikancima, samo kako bi "obdaruila ulogu svojom specijalnom nadacnošću" (Perensa, 1998), kao i ostatak fikcionalnog svijeta koji ju je okruživao: stvarna priča prave glumice iznutra je korodirala i kanibalizirala plemeniti lik Delena⁴⁰ - ili je pak bilo obrnuto? Nije samo publika počela zapitkiivati tko se krije iza maske, kakva je prava Mira Furlan, tako da se čudovišno obilježje izmenada počelo povlačiti s njezina lica kad je i sama Delena "otkrila" da i ona posjeduje ljudske gene, nego se i scenarij uloge sve to više kontaminirao monstruošnošću "prošlosti Mire Furlan"⁴¹ - "Dokaznim osjećajem izopćenosti, ciklusom mešnje između Narna i Kentaura, pitanjima da li je moralo doći do intervencije" (Perensa, 1998). Ili se pak taj prevrat u "zbilje" dogovao činjenici da se rat u bivškoj Jugoslaviji "zbivao upravo u isto vrijeme" u kojima i glumica "saimala show"? Ili je pak stvar bila u tome da je, nažalost, koliko god užasna i nevjerojatna, ta priča "toliko univerzalna, da se ona može dogoditi bilo gdje, bilo kad" (ibid)? Sa svim svojim budućnošću svijetlim prekoračenjima "nacionalnih, spolnih, ekonomskih granica", ipak se čini da je

"posthumano tijelo još zasićeno pričama čovječanstva koje kruže oko njega; ono govori jezik raspet nad granica između zdravog i bolesnog, muškog i ženskog, stvarnog i zamišljenog. Pa ipak, ono priča svoje priče kroz priče koje su već ispričane, oobiljujući prošlost kako bi odbilo budućnost" (Rabinowitz, 2000, 43).

Na upite o svojoj karijeri, Mira Furlan odgovara s nostalgijom prema kazalištu koje, kako kaže, u Sjedinjenim Državama nije previle na cijeni⁴². Jer, kad bi kojim slučajem ona odgovarala na pitanje Philipa Auslandera "koji je status Eve izvedbe u kulturi kojom dominiraju masovni mediji?" (1999), Furlan bi zaigurno rekla "nikakav": umjesto male lokalne publike koja se prema njoj nametljivo familijarno ponašala, dodirujući je i dobacujući joj na ulici, sada čitav Internetu priključeni svijet može posjetiti njezine brojne web-site-ove, istraživati i "surfati" po svim njezinim različitim virtualnim - prošlim, sadašnjim i budućim - životima i tijelima⁴³.

Epilog: Antagona

Kad teoretičari queer-političke, poput Judith Butler, mogu potonati tako daboko u prošlost i tamo potražiti tako drevne dramske mitove kao što je Sofoklova Antagona, kako bi u njima pronašli neko neistraženo i plodno tlo za alternativna - feminističku, queer ili bilo koju drugu - politiku, tko bi zbog tog istog mogao osuđiti glumicu? Jedan od najznačajnijih pokušaja da započne kazališnu karijeru u Sjedinjenim Državama bila je odluka Mire Furlan da se ogleda u tumačenju Sofoklove Antagona pod redateljskim vodstvom svojega supruga, Gorana Gajića, 1995. u Los Angelesu. Komad je prema njima odavao "neke elemente koje va željeli naglasiti kako bi se u njemu zrcalila jugoslavenska situacija" (Kinney, 1999), s Mirom Furlan, naravno, kao

⁴⁰ "Nema lika koji bi bio takva zagonetka" (Perensa, 1998).

⁴¹ Sve se to može doznati na mnogobrojnim web-stranicama koje su posvećeni Miri Furlan kao glumici i njezinoj ulozi Delena: jedan od članaka koji se pojavio i u *New York Times Special Features*, imao je naslov "U seriji *Boysen* I znao se kao prošlost Mire Furlan" (www.grocity.com/~miffafestations/nytimes.html).

⁴² "Ovdje se ne bavili kazalištem kako bi zaradilo" (Furlan odgovara na TV *Om Eufelije Board*, 19. 1. 1998).

⁴³ "Za razliku od mnogih američkih glumica, Furlan se ne boji Internet sile-ova koje povremeno čita, kao niti samog broja svojih obožavatelja. Bila je živom propaga u seriji i koje potječe iz osnove da joj američki obožavatelji zapravo iskazuju daleko više poštovanja i ljubavnosti nego obožavatelji u svojoj domovini. Ali intenzivni strastvenost kod gledatelja zadržava je zbog utjecaja televizije na gledatelja. "Pital se već, misle li oni da se to stvarno zbiva? Jesu li svjedoci da je to samo TV emitacije? Isli se ona" (Dress, 1993).

svojom Antigonom. Usposjedbe s klasičnim zapletom lako će naslutiti na našu sposobnost domišljaja: i Mira Furlan našla se između dvije bivše "braće", Hrvata i Srba; nakon što su potonje proglašeni neprijateljinu njezine domovine, ona ih je ipak nastavila smatrati ljudskim bićima s pravom na obredno štovanje koje im je i ukazala - nastavljajući tako, rečeno riječima Luce Irigaray, Antigono (feminističko) nasljeđe anti-autoritarnog "prkosu spram državočevstva" i njegovim patrijarhalnim temeljima što su ih utjelovljivali nacionalni Kreonti.

Međutim, kako nam sugerira Judith Butler, ova - barem fiktionalno laskava - identifikacija s Antigonom nosi sa sobom i dio problematičnog nasljeđa, posebice sagleda li se na podlozi glumičina govorak "pisma svojim sugrađanima" (1991b), kojime je, da parafriziramo Butleričino čitanje Antigoe, potvrdila svoje "djelo" uzvratim, kontra-fantazmatiskim "govornim činom" što je optuživao njerzinu "zamaljena zajednicu", kako nacionalna, tako i profesionalna, zbog grijeha ne samo "riječja", nego i, pogotovu, "propustom" koji je prizivao gorespomenutu čudovišnost "pristanka"⁴⁴. Naime, vratimo li se Antigoni i njezinoj dvosmislenoj ostavštini izčitanoj u queer-optici, osim što Butler vraća pozornost na očitu činjenicu da je taj lik fiktivan, te da tako jedva da može poslužiti kao primjer koji bi itko mogao slijediti a da se ne izloži opasnosti da i sam klizne u irealnost (2000, 1), upozorava i na neizbježna uzajamnu diskurzivnu implicitnost kako Kreontova državničkog govorenog čina zabrane tako i uzvratnog, Antigoninog čina izazovne transgresije, na njihov nehotični hijazam, njihovo nužno - zrcaljenje: "ona uzvrata odgovorom na pitanje koje joj postavlja neka druga žena izotcijeta, te tako *depulsa da autoritet toga drugog nad njom stekne svoju enlasu*"; Antigoniin uzvrat tako usvaja "autoritativni glas onoga kome se opire", čuvajući "stragov simultanan odbijanja i asimilacije toga istog autoriteta" (ibid, 8, 11. Isticanja moja, L. & P). Sofoklova Antigma via Hegel via Butler nađu se stoga ne kao lik koji bi poživao izvan Zakona, nego kao lik koji se poziva na nepisani, božanski zakon u suprotnosti s ljudskim zakonom:

"Tako onaj tko djeluje u skladu sa zakonom, tamo gdje je zakon uvijek ili ljudski ili božanski, ali nikada oboje, ostaje slijepim za onaj zakon kojemu se u tome trenu ne pokorava. (...) Ovo navodi Hegela da govori o "pravu" koje se prečesto potvrđuje upravo onđ kada se zlodjelo izvršuje, pravo koje se još ne spoznaje osim u osjećaja krivnje i kroz njega (...) " (ibid, 31-32).

Pravo koje je Mira Furlan željela potvrditi kada je nastojala ucijepiti uzvratna *krivnju* svojim sugrađanima bilo je pravo *posebnog* pojedinca - nje same - "koji je slučajno dio ovog naroda" (Furlan, 1991b), naroda prema kojemu ona, kako je optužba kazivala, nije pokazala nikakve sućut. Prema Hegelu via Butler, Antigona - i Mira Furlan u njezinoj koži - upravo zagovoreno svoje *posebnosti*⁴⁵ predstavlja politički i pravno nepojmljiv zagovor partikularnosti kojoj u (državnom) zakonu ne može biti mjesta, jer nema tog zakona koji bi podrazumijevao jednu jedinu moguću instancu svoje primjene. Premda Antigona Hegel smjesta u generalizirano *ženstvo*, ne pristajući na osobnost iznimne pojedinosti, čini to stoga jer ženskosti u cjelini pripisuje spomenuti protupolitički movens, koji konstituirao perversizja i privatizacija političke kao eminentno univerzalne sfere (asp. Butler, 2000, 35). Hitujući se oprijeti zakonu nacionalne zajednice, Furlan se, baš kao i Antigona, osim na pravo pojedinca pozivala i na svoje *rodstvo*, rodstvo u "profesionalnoj zajednici", "ljudskoj zajednici" (Furlan, 1991b). Ali i tu bismo se s Butler mogli zapitati "može li postojati rodstvo bez podrške i posredništva države? (...) To je dvoje metaforički upleteno jedno u drugo na načine koji sugeriraju

⁴⁴ Optužba ipak posvema ne stoji: kolege glumci, kao i glumatelj, pisali su pisma koja su objavljena u tjedniku *Danas* (9. 11. 5. 12) i u tjedniku *Globe* (14. 2) u kojima su prosvjedovali protiv tretmana što ga je njihova neprijateljska kolegica i omiljena umjetnica doživjela u medijima. Mira Furlan na pisma građana nikada se nije ovrnula, a što se kolega tiče, ostala je jednako govorim čuk i gođbama perikje, optužujući ih da su pismo potpisali iz prkosaj kakaviljaka, sa slijedećim podričkom: "Samo nemojte nas! Mi smo dobri!" (Erceg, 1998).

⁴⁵ Butler tu podjeđa na Antigoniin govor pred izrečenom voljom da joj se pridruži u prkosu (2000, 7).

da, zapravo, ne postoji neka jednostavna opozicija između dvoga" (ibid, 5-6). Glumičina gesta bila je, prema njezinoj vlastitoj izjavi, oblik "obrane integriteta profesije": ona ionako "nije imala nikakvu namjeru dalje glumiti u predstavi izvan festivala BITEF, ... BITEF-a kao međunarodnog kazališnog događaja kojemu su prisustvovali Englezi, Rusi, Francuzi, Belgijanci, čak i Slovenci" (Furlan, 1991b). Poput Antigone, i Mira Furlan "izgonila je u svojem kriminalitetu da govori u ime politike i zakona" samim time "upijajući isti onaj jezik državotvorbenosti protiv kojega se pobunila" (Butler, 2000, 5).

Je li, prema tome, njezina odluka da se utekne Antigoninu glasu bila etički i performativni promašaj? Može li Antigona biti figura za budućnost glume/djelovanja, u njegova dvojakom - etičkom i performativnom - smislu? Butler je toliko optimistična koliko to queer teoretičarka može biti: budućnosna snaga Antigona zahtjeva počiva u »mačkosti«⁴⁷ njezina nastupa⁴⁸, hibridnosti koja se stapa s njezinim *incestuous* podrijetlom - što samo po sebi razapinje granice kulturalne shvatljivosti i propituje strukturalne nužnosti koje ishode iz njezina nedodirljivog tabua - kao i u njezina govornom činu koji se odvija *na pragu privatnog i javnog*, što samo po sebi reartikula norme političke prikazbenosti/zastupstva. Stoga, "ako je ona ljudsko biće, onda je ljudskost sama zapala u katakrezu: ne znamo joj više prave uporabe" (ibid, 82). Pretumačen u koži Mire Furlan, govorni čin tog neljudskog lika kolebao se na još jednom pragu, "realnosti" i "irealnosti", pridružujući uvedljivoj partikularnosti žene medijacija Hegela isto toliko nužno zakonomjerno izopćiva partikularnosti glumačke umjetnosti, ali i ključnu jedinstvenost kakvu je Simmel nastojao pojmiti jednako u njezinoj umjetničkoj koliko i u njezinoj etičkoj⁴⁹ dimenziji (usp. Čale Feldman, 2001, 270-271).

Tako je, fiktionalna i ne-ljudska, Antigona govorila javnim jezikom koji ne samo da joj nije pripadao - budući da se kao žena imala ograničiti na djelovanje u privatnom prostoru - nego koji je također, kao što bismo mogli dodati slijedom Austinsve refleksije, baš svojom kazališnom fiktionalnošću bio uzemljen u praznini i promašaju. Pa ipak, kao što bi Butler s povjerenjem dometaula, upravo pretpostavka da taj govorni čin isходи iz mjesta svoje višestruke nelegitimitnosti mogla bi otvoriti aberantnu budućnost njegovih obećanja u ponovnim smjelujama u kojima ma se možda uspjeh može i »posrediti«: ustalom, ista opasnost i isto obećanje progovit će i njegov ponovni smjelaj u mojem vlastitom, "znanstvenom" posvajanju njegove ontološke praznine, njegova mogućeg performativnog promašaja.

⁴⁷ »Mačkobojnost«⁴⁷ je nativna Zbor, Krcet i Glasnik (2000, 8).

⁴⁸ Simmel se naime suprotstavlja normativnom idealu "uloge" koji leži iza od posebnosti glume, tj. je izvrsnost upravo analitičko spretnosti vlastite specifičnosti, vlastita suzeta s likom. No ovdje insistiram na usporedbi glumačke estetike i ljudske etike, naime na sagledanju da fikseli isto mašlje vala i u etičkoj normativnosti društva za koje je nepogodljivo etičko djelovanje kao nedjeljiva i neposvojiva spora posebnog pojedinca s posebnim etičkim zahtjevom situacije u kojoj se nalazi, zahtjevom koji je ne da formulirati u univerzalističkim terminima (usp. Simmel, 1998, 31).

LITERATURA:

- Alter, Jean (1990) *A socio-aesthetics of theatre*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Angberg, Tania (1998) "Orlan's Performative Transformations of Subjectivity", in: *The Ends of Performance*, ed. by Peggy Phelan and Jill Lane, New York and London: New York University Press, 285-304.
- Behej, Andrew and Catherine (2000) "Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I", in: *Feminism and the Body*, ed. by Linda Schabinger, Oxford: Oxford University Press, 155-181.
- Buljua, Ivica (1991) "Šropejglava urbana heroina", *Zapad*, 27, 3.
- Burke, Judith (1997) *Excitable Speech*, London and New York: Routledge.
- Burke, Judith (1999) "Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz ženstvenologije i feminističke teorije", *Frakcija*, 12/13, 146-153.
- Burke, Judith (2000) *Anguine*, New York: Columbia University Press.
- Clément, Catherine & Julia Kristeva (1998) *The Feminine and the Sacred*, New York: Columbia University Press.
- Čadež, Tomislav (2000) "Hade li Ema Bagović posati mit poput Marilyn Monroe?", *Glasi*, 25, 8, 70-71.
- Čale, Miroslav (2002) *Wojna na riječ*, Zagreb: Sveučilišna naklada, u tisku.
- Čale Pešman, Lada, Ines Prica & Ricana Senjarić (1993) *Fear, Death, and Resistance, an Ethnography of War: Croatia 1991/92*, Zagreb: BFF, Matrix Croatia, X-press.
- Čale Pešman, Lada (1995) "The Image of the Leader: Being a President, Displaying a Cultural Performance", *Colloquium Anthropologicum*, 19, 1, 41-52.
- Čale Pešman, Lada (1997) "Postoji li suvremeno hrvatsko žensko dramsko pismo?", in: *Kršćani dani u Opatku 1995*, ed. by B. Hečimović and B. Smek, Osijek-Zagreb: HNK, Osijek, Pedagoški fakultet u Osijeku, Opatku za posvet hrvatskog kazališta HAZU, 171-181.
- Čale Pešman, Lada (2001) *Kršćani dani*, Zagreb: Naklada MD i Matrica hrvatska.
- Deaković, Slavica (1995) *The Balkan epic, Fragments from the other side of the war*, New York and London: W. W. Norton & Company.
- Deleuze, Jean (1993) *L'Amor, Paris: Bataille*.
- Elkstein, Jean Bethke (1982) "Women as Mirror and Other: Femininity in Society", *Los Angeles*, 5, 2, 31-44.
- Erdos, Jody (1999) *The Medieval Theater of Cruelty*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Erogi, Rendi (1998) "Nepodostupna kćerka nepostojanje", *Feral*, 14, 12.
- Erogi, Rendi (1998) "Domovina je tekao skitajući", *Feral*, 7.
- Fajst, Durdica (1994) "S malo pameti, malo talenta i puno plave kose", *Panorama*, 14, 9.
- Farkas, Mira (2000) "Suzi za Ema", *Slobodna Dalmacija*, 14, 9.
- Felski, Rita (1995) *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Foucault, Michel (1989/2000) "What is an author?", in: *Modern Criticism and Theory*, ed. by David Lodge with Nigel Wood, London: Longman, 173-187.
- Frazier, Sir James George (1977) *Zlato grana*, preveo Željko V. Šimić, Beograd: Beogradski Grafičko-izdavački zavod.
- Furlan, Mira (1991a) "Glasovi protiv očaja", *Panorama*, 4, 10.
- Furlan, Mira (1991b) "A letter to my co-citizens", *Danas*, 13, 5.
- Garcen, Joseph (2000) "Die Schauspielerei wird Star. Ingrid Bergman - eine öffentliche Kunstfigur", in: *Die Schauspielerei - eine Kulturgeschichte*, ed. by R. Mithmann, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 368-393.
- Gavella, Branko (1993) *Hrvatsko glumište*, Zagreb: Delovna informativna poduzeće Hrvatske.
- Gibson Ciria, Gay (1993) *Performing women: female characters, male playwrights, and the modern stage*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Girard, René (1972) *La violence et le sacré*, Paris: Grasset.
- Girard, René (1978) *Les choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris: Grasset.
- Goodman, Lizabeth, and Jane de Gay (1998) *The Knowledge Reader in Gender and Performance*, London and New York: Routledge.
- Green, Michael Erica (1997) "Stranger in a strange land", www.anotheraniverse.com/tv/tearases/furlan.html.
- Halberstam, Judith (2000) "Skinflick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs*", in: *Posthumanism*, ed. by Neil Badmington, London: Palgrave, 56-68.

- Harvey, Penelope & Peter Gow (1994) *Sex and Violence, Issues in representation and experience*, London and New York: Routledge.
- Hamovic, Boris (1992) „Dvije sestre u istom kovču“, *Globe*, 31, 1.
- Hess, Jamer (1998) „The Mirrored Stage: Reflections on the Presence of Sylvia (Bataille) Lacan“, in: *The Ends of Performance*, ed. by Peggy Phelan and Jill Lane, New York and London: New York University Press, 236-246.
- Jacques-Lefèvre, Nicole (2001) *Une Absence de la „Journée auver“ est-elle possible?*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherche LIDISA, 11-13 mai 2001, B. N. S. Fontenay-Saint-Cloud, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Jelinić, Ana (1999) „Ne stidim se ili sam zaplakala u BEDZ-ovu opati: kako se netko može usuditi da sumnja u ikonovni mešt susa?“, *Globe*, 8, 12.
- Kierkegaard, Søren (1997) *Christian Dismisses (The crisis and a crisis in the life of an actress)*, ed. and transl. by Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kinsey, Dan (1997) „Access two Cultures“ www.groocities.com/~mlnfostation/access2e.htm.
- Kuma, Hana (1997) „Ne smeta mi što novinar kaže po mom pristaoću žene“, *Nedjeljna Dalmacija*, 15, 8, 17.
- Lasić, Igor (2000) „Dugi igam“, *Feral*, 9, 12.
- Lucić, Predrag (2001) „Gola Mira“, *Feral*, 34, 8.
- Maković, Zvonko (1991) „Razhozi“, *Domen*, 15, 10.
- Maković, Zvonko (1995) »Katkod promišlja: od igam demokracije do soap opera. Ema u suspenziji«, *Feral*, 23. listopada, 24-25.
- Malčić, Branka (1990) „Imeđa Gorje i Petenjele“, *Vjesnik*, 8, 10.
- Mandić, Jelena i Sava Vejnović (2000) „Ema duh otaje u HNK-u“, *Novi list*, 19, 8.
- Marićević, Ranko (1982) *Četiri drame*, Albatros, Gorijska Polovica, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Matan, Branko (1998) „Što još Mice Partan“, *Autenti list*, 21, 12.
- Olegović, Nina (2001) „Ema Rogović ponovno u HNK“, *Nacional*, 15, 2.
- Perlečić, Pavao (1999) „Olga i Liza“, *Forum* 4-6, 486-509.
- Potomac, Milana J. (1998) „Misa Isusa“, *Svi Jf Entertainement*, naljaka, lita i na www.groocities.com/~mlnfostation/minimage.htm.
- Převrsek, Helmut (1976) „Prilog antropologiji glume“, in: *Estetika modernog teatra, prir.*, Radmila Lazić i Dušan Rajak, Beograd: Kulturna.
- Polinač, Nenad (2000) „Traži li Ema Rogović pretvarati u hrvatsku princezu Diane?“, *Nacional*, 23, 8, 31.
- Pipić, Slavko (1991) „Boris Eme Rogović“, *Herald*, 17, 5.
- Rabinowitz, Paula (2000) „Soft Fictions and Intimate Documents: Can Feminists be Postmodern?“, in: *Postmodernism*, ed. by Neil Badmington, London: Palgrave, 40-55.
- Sejter, Boris (2000) »Lila žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne«, in: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova M. Modona, Split: Književni krug, 17-30.
- Sejter, Boris, Rauna (2001) *Etnologija i mišići*, Zagreb: Institut for ethnology and folklore research, in print.
- Sentromić, Sibila (2000) „Posljednji pjevak hrvatskog bereta“, *Slobodna Dalmacija*, 19, 08.
- Sever, Ladislav (1991) „Sizama na Hrvatsku“, *Tip*, 11, 11.
- Simmel, Georg (1978/1988, i 1920) *Filosofia dell'anime, con un commento di Massimo Weber*, a cura di Flavio Moncelli, Pisa: Edizioni ETS.
- Slovan, Branka (2000) „Nebo ne može čekati“, *Vjesnik*, 19, 8.
- Šušljak, Slobodan (1999) „Nevjesta od vjetro“, *Kolo* 1, 46-117.
- Špičić, Davor (1999) »Kako žene paze na se«, *Glas Slavonije*, 16, 3, 1999, str. 24.
- Theroult, Klaus (1983) *Matke i sestre*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Thomas, Chantal (1999) *The Wicked Queen, The Origins of the Myth of Marie Antoinette*, New York: Zone Books.
- Urbanfeld, Anne (1982) *École de spectateur*, Paris: Éditions sociales.
- Vulić, Tonko (1996) „Sestre koje glumimo u novoj predstavi razlikuju se od nas u pristaoću žene“, *Nacional*, 23, 2.
- Yaral-Davis, Nina (1997) *Gender & Nation*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.
- Warner, Marina (2000) „The Slipped Chalice“, in: *Feminism and the Body*, ed. Linda Schabinger, Oxford: Oxford university press, 265-290.

Ponovno ispisivanje kodova: Ron Athey i tekstualizacija identiteta

Svoj esej započinjem ispitivanjem dva presudna slučaja "ponovnog ispisivanja", dva čina tekualne modifikacije koja su izvedena na srijama dva prethodno postojeća koda:

1. 5. ožujka 1994. Ron Athey, deklarirani homoseksualac i HIV-pozitivan *performance* umjetnik, predstavio je svoj komad *Four Scenes in a Harsh Life* u Patrick's Cabareta u Minneapolisu u saveznoj državi Minnesoti. Događaj, koji je sponzorirao Walker Art Center, uključivao je mnoge oblike ritualnog puštanja krvi kako bi istražio vezu između homoseksualizma, prenošenja HIV-a i sarašavanja tjelesnih granica. Tijekom izvedbe, Athey je na svom piercingu i tetovažom već višestruko označenom tijelu izveo daljnje čimove modifikacije. U jednom je trenutku umetnau mnogobrojne akupunkturne igle u ruke i scalp. Krv je tekla iz rana koje su je sam tonio i curila na plastikom pokriven pod. Usprkos preokvalitivnoj priradi ovakvog prizora, čini se da se velik broj članova njegove publike bavio, međutim, jednim drugim aspektom Atheyeve predstave. Pred sam kraj izvedbe, Athey je za leđima svoga pomoćnika Darryla Carltona izrezbario apstraktan oblik, obisao krv papirnatim ručnicima te krvlju natopljene ručnike objesio na stbe koje se vrti oko sebe, razapeto nad glavama gledatelja. Jedan se gledatelj, bojeći se izlaganja virusu HIV-a od krvi koja je mogla kapati na publiku, tužio lokalnoj upravi za zdravstvo, pokušavši pri tom novine *Minneapolis Star-Tribune* da o tome objavi priču. U članku pod nazivom *Bloody Performance Drives Criticism*, Rich Danila, inspektor Ministarstva zdravstva, tvrdi da bi gledatelji bili izloženi minimalnoj opasnosti čak da Carlton i jest HIV pozitivan: "Osim u slučaju da se krv cijedi iz tkanine i kapne u oko ili u usta, postojao bi minimalan rizik," spomenuo je Danila (1A).

Ono što je, međutim, možda još značajnije jest da je *Star-Tribune* spomenuo da je Atheyjev *performance* novčano potpomogla Nacionalna zaklada za umjetnost (National Endowment for the Arts). Usputna primjedba u članku da je Walker Art Center potrošio otprilike 150 dolara od novca iz Zaklade kako bi sponzorirao događaj, ubrzo je ponovno pokrenula nacionalnu debatu o izdacima za umjetnost na federalnoj razini. 23. lipnja 1994. Predstavnički dom izglasao je smanjenje dotacija za Zakladu od 5%. Tu je akciju predvodio kalifornijski kongresmen Robert Dornan, ozloglašeni protivnik zakona o pravima homoseksualaca i vladina potpomaganja seksualno eksplicitne umjetnosti. Usprkos činjenici da je daljnja istraga pokazala da je Atheyjev pomoćnik HIV-negativan, Dornan je, upotrijebivši tipična hiperbola, s govornice Doma ustvrdio da predsjednica Zaklade, Jane Alexander, "brani prolijevanje AIDSom zaražene krvi" (H4895). Sličnim potezom u Senatu, predvođenim senatorom Zapadne Virđinije, Robertom Byrdom, uspjelo se smanjiti budžet Zaklade za 5%. Jednom kad su ovaj prijedlog za smanjenjem usvojila oba doma Kongresa, on je postao zakonom. Atheyjev *performance* - njegove materijalne okolnosti reartikulirane namjerno pogrešnim tumačenjem HIV-statusa njegovih sudionika - stoga je potaknuo "ponovno ispisivanje" federalnog zakona koji je još više oslabilo već ienako oslabljena Zaklada.

2. U svojem tekstu iz 1993, *Bodies That Matter*, Judith Butler ozakonsuje radikalno "ponovno ispisivanje" teorije Jacquesa Lacana o falusu kao privilegiranom označitelju subjektivnosti. Butler opovrgava nasuko neobitviva veza između anatomije i falusnog autotiteta tvrdeći da je falus "prenosiv" i sposoban za povezivanje ne samo s biološkim muškim, već i s potencijalno neograničenim brojem različitih tijela i dijelova tijela koji su spolno određeni (*sexed*). Butler započinje Lacanovom tvrdnjom da određeni "organi", zapravo

muške genitalije, nastupaju kao "znakovi" ili principi organiziranja primarne tjelesne kohezije usvojenom identifikacijom s drugim tijekom imaginarne faze razvika djeteta. Značajno je da, kada se ta tjelesna cjelovitost začeta u imaginarnoj fazi pojavi u simboličkoj fazi kao u potpunosti oblikovan osjećaj identiteta, falus, kao i penis prije njega, nastupa kao središnja točka subjektivnosti. Može li to podudaranje između penisa i falusa objasniti Lacanovo inzistiranje da muškarci drže privilegirani pristup falusnim djelovima ostalima. Nakon što je istražila "odnos identiteta" koji Lacan implicitno smješta između penisa i falusa, Butler primjećuje da "je pitanje, naravno, zašto se pretpostavlja da falus zahtijeva da ga simbolizira upravo taj dio tijela, te zašto ne bi mogao funkcionirati simbolizirajući druge dijelove tijela" (84). Butler, tako, odvaja falus od penisa, dokazujući da među njima ne postoji fiksirana ili stabilna veza. Umjesto toga, falusna djela ovlaštena povezana je s posljedičnom penisa neprestanim ponavljanjem "esencijalne" veze koja ih povezuje - pokretom koji tek retroaktivno oprema penis njegovim privilegiranim statusom. Budući da je oblik neprestanog ponavljanja, evokacija falusnog posjedovanja otvorena je, međutim, kritičkim intervencijama. I doista, kako tvrdi Butler, prenosivost falusa, njegova sposobnost da se priljepi uz bilo koji dio tijela, utvrdena je procesom neprestanog ponavljanja. "Zamislite," kaže Butler, "da 'imati' falus može biti simbolizirano rukom (ili dvjema), jezikom, koljenom, bedrom, karličnom kosti, čitavim nizom svrhovito instrumentaliziranih stvari nalik tijelu" (88).

Sad, nakon što sam izložio svoja dva primjera, htio bih ih ilicirati jedan nasuprot drugome, povezujući ih činom "ponovnog ispisivanja" zajedničkim obama. Možda će takvo istraživanje postiti uvid u Atherjev izvedbeni stil, paranoja koja okružuje infekcija HIV-om, i konstituiranje individualne subjektivnosti. Htio bih započeti od posljednjeg primjera. Butlerino čitanje Lacana dokazuje pretpostavku da se falus pri ulasku u simboličku fazu oslanja na prethodnu konsolidaciju tjelesnih granica tijekom imaginarne faze razvoja. Doista, nastupanje falusa iznaza iz procesa "upisivanja" koji obilježava tijelo vlastitim somatskim obrisima i time osigurava kasniju koheziju identiteta. Ta "apisivanja", međutim, čini se da ovise o "pisu" koji obilježava, kao i o "čitatelju" koji prevodi tekst na teren individualne subjektivnosti. No, gdje se, zapravo, "pisci" i "čitatelji" tih "upisivanja" mogu locirati? Odgovor na ovo pitanje možda leži u središnjosti odnosa između jastva i drugoga. Zapravo, jastvo čita biljege upisane na površinu drugoga, prateći tragove tjelesnih obrisa drugoga i opremajući na taj način drugoga neovisnim identitetom. Taj proces čini je čitanja i čim ispisivanja. Upuštajući se u čitanje drugoga jastvo ograničava vlastite somatske granice, "ispisujući" svoje tjelesne obrise i ustoličujući na taj način vlastiti osjećaj subjektivnosti. Ovaj bi postupak, naravno, funkcionirao i obratno, tako da bi i drugi na isti način "čitao" s tijela jastva i "ispisivao" vlastite somatske granice tijekom samoga procesa. Zarovoreni u tim istovremenim obostranim "čitanjima" i "ispisivanjima", jastvo i drugi upuštaju se u recipročno neprestano ponavljanje tjelesnih granica, opetovano navodeći somatsko jedinstvo i omogućavajući na taj način zajednički pristup identitetu.

Butlerin arguman poziv za proliferacijom falusnih "centara" somatskog jedinstva raspruže bilo kakva iluzija egalitarizma implicirane mojom formulacijom recipročnih "čitanja" i "pisanja". Prelazak subjekta u simboličko područje značenja nužno će tijelo subjekta prikazati kao smislono ili "označiteljsko" tijelo. A unutar simboličkog sustava dobro znanog po svojoj seksualnoj nejednakosti koja ima sposobnost da se širi, nekim je tijelima upisano obilježje privilegiranosti, dok je drugima upisano njezina odsutnost ili nedostatak. Muško je obilježje obdareno specifičnim organima koji prikazuju cjelovito i potpuno tijelo - tjelesna konfiguracija koja muškarcima omogućava neupitan pristup neovisnom identitetu. Ženskom, pak, obilježju nedostaju ti vitalni organi te se ono, stoga, pojavljuje kao slabo, raspršeno i, nekako, nepotpuno - somatski nedostatak kohezije, koje ženski identitet prikazuje kao bilježu imitaciju muške subjektivnosti. Nadalje, konstituiranje ovakvog binarnog rodnog sustava priskrbuje temelje obvezatno heteroseksualnosti: ako je netko obilježen kao muškarac, on mora željeti ženu i obratno. Unutar ovog normativnog heteroseksualnog okvira, homoseksualni subjekt često prima somatske inskripcije rezervirane za suprotan spol. I dok

homoseksualni muškarac doista može posjedovati penis, njegova želja za drugim muškarcima može se pojaviti kao "ženska" tek ustarij rečima heteroseksualnog pridavanja značenja, a spektakr tjelesnih penetracija koje ovakva "ženska" želja priziva, umanjuje "mušku" somatiku cjelovitost, obočanu posjedovanjem penisa. Da se vratim svojoj ranijoj metafori, muški normativni heteroseksualni subjekt "čita" takvo tijelo - tijelo obilježeno kao muško, no koje bi se moglo "ponašati" kao žensko - kao potencijalno porozno, otvoreno penetraciji, glini i oseci; takvo tijelo postaje znak homoseksualnog identiteta, a njegov nositelj biva sukladno prezren. Obrnuto, ovakvo "čitanje" homoseksualnog tijela dopušta heteroseksualnom muškarcu da "ispiše" vlastitu somatsku površinu kao oprečan neosvojivu tvrđavu, okruženu i nepropusnu, podjednako mjesto za "muški" samoidentitet.

Butlerino insistiranje na "preosivosti" falusnoga autoriteta čini se, međutim, da radi nove strategije ometanja privilegija koje su u skladu s određenim tijelima i, preneseno, s određenim tipovima individua. Dok su ranije koncepcije identiteta tijelo gledale kao immanent "dokaz" stabilnih subjektivnosti koje su postale spolom ili rodom, Butlerino djelo sugerira da je samo tijelo "proizvedeno" unutar čina neprestanog ponavljanja. U svjetlu takvog prijedloga, želio bih razmontirati Atheyjeve izvedbene strategije kao sredstva ponovnog oblikovanja tijela - time i ponovnog oblikovanja samog identiteta - kao procrvoda praksi neprestanog ponavljanja. U stvari, Atheyjevo vlastito tijelo, obilježeno višestrukim piercingom i tetovazama, čini se da je već neka vrsta neprestano ponavljane površine, ponovnog upisivanja somatskih obrisa. Nadalje, Atheyjeva izvedba sugerira namjernu reartikulaciju procesa koji konsolidiraju tjelesne granice i time uspostavljaju individualni identitet. Posegnemo li još jednom za mojom ranijom metaforom, ako se jasno upušta u "čitanje" drugoga koje također upućuje na "ispisivanje" jastva, tada Atheyjeve izvedbe utječu na "ponovno ispisivanje" njegova tijela što potiče nasredna "ponovna čitanja" od strane njegovih gledatelja. Doista, nasilna priroda Atheyjevih izvedbi potiče početni efekt šoka u gledatelja koji podaječa na prvobitno stanje ne-postojanja, sjećanje na tjelesnu i duševnu nekoherentnost koja takva ponovna ispisivanja i čitanja otkriva kao temelj somatskog i subjektivnog ustroja. Razmislimo, primjerice, o izvještaju Stephanie Cash s Atheyjeve izvedbe u njujorškom prostoru za performance PS 122: "Athey je (na snimci) opisao svoja prošla ovisnost o heroinu i pokušaje samozbojstva tako što je mirno umetnuo šiz injekcijskih igala u ruku od zapečaka do ramena, odstranio ih, a onda opetovano i brutalno probio 15 centimetara dugom iglom skalp, trzajući se od bolova i izmamljujući teške uzdahu u publici" (100).

Zanimljivo je da ispisujući ponovnu površinu svoga tijela i prikazujući ga otvorenim, poroznim i podložnim penetracijama izvana, Atheyjeve izvedbene tehnike ponavljaju somatsku nestabilnost muškog homoseksualnog tijela kakvim ga zahtijeva somativna heteroseksualna paradigma. Stavljajući, međutim, u prvi plan ponavljajuća prirodna svojih radnji, Atheyjevo djelo sugerira da se sama ta nestabilnost oslanja na upravo takav proces neprestanog ponavljanja. Doista, Atheyjeve radnje ukazuju ne samo na citatne procedure koje oštetiljuju njegova vlastitu somatsku shemu, već i na one koje ravnaju oblikovanjem drugoga, pa i privilegiranih tijela. Sama poroznost Atheyjeva tijela, njegova sposobnost da se razlije preko propisanih granica kao da mijelaju somatske granice što razdvajaju jasno od drugoga; miješanje koje ukazuje na su druga tijela - recimo ona Atheyjevih heteroseksualnih muških gledatelja - jednako tako otvorena somatskim preinakama i preoblikovanjima. Ako pak Atheyjeva ponovna ispisivanja ometaju koncepciju danog tjelesnog obrisa kao imanentnog dokaza danog seksualnog identiteta, onda ponovna čitanja uzrokovana njegovim izvedbama često pokušavaju nanovo uspostaviti tijelo kao upravo takav azblem identiteta. U stvari, komentari kongresmena Dornana izrečeni u Predstavničkom domu predstavljaju savršen primjer takvih ponovnih čitanja. Dornan svoj napad na Zakladu započinje prizivajući sabnost Atheyjeve homoseksualnosti. Značajno je da su Dornanove prve primjedbe u svezi s Atheyjevom seksualnošću povezane s modifikacijom njegova mesa. Navodeći Jane Alexander u njezinom nastupnom govoru kao predsjednice Zaklade, Dornan kaže: "Jane Alexander iz Nacionalne zaklade za umjetnost rekla je da našu Naciju treba nježno uvesti u homoseksualizam. Bio sam na njezinom nastupnom domjenku. Dojmla me se. Mislio sam da će prestatu s tim glaplostima. A evo što ona kaže... u svezi s Atheyjevom predstavom: 'Njegovo je djelo studija koja istražuje suvremeno muženstvo.' Ovo je trenutak za Jane Alexander da povuče ono što je rekla." (H4891)

Dorman kasnije čita Alexanderinu obećanu Atheyjevu izvedbu, poklanjajući posebnu pažnju implikacijama tjelesne nekoherentnosti koje su u njoj sadržane. Dorman citira Alexander: "Walker Art Center mora braniti svoja odluka da aprizoruje izvedbe koje uključuju ljudsko krvarenje i sakaćenje - ili ritualna žrtva ili erotsko mučenje kakvim ga institucija opisuje" (H4895). Na kraju, Dormanovo je mišljenje o čitavoj stvari najpreciznije izraženo u njegovoj podělci za strasjenjema Zakladina budžeta: "Glasim za ovaj amandman. Smanjit ćemo 5% amandmanom koji ruši gospodin iz Floride. Većina je ljudi ovdje zaražena homoseksualnim lojbijem, ali neki od nas nisu" (H4891). Povezujući sliku Atheyjeva otvorenog, krvavećeg tijela s identitetom muškog homoseksualca, Dorman postavlja prerenost muškog homoseksualca na osnovu njegova na neki način "nepotpunog" tijela. A ipak, ne signaliziraju li upravo Dormanove radnje - prepisivanje dane subjektivnosti prema kriteriju danog somatskog obrisa - proces nepestanog ponavljanja koji proizvodi seksualni identitet kroz takvo slijedanje tragova tjelesnih granica?

Paradoksalno, možda, ovakvo tumačenje Atheyjeva djela, sjena infekcije HIV-om koja visi nad njegovim izvedbama, istovremeno ga i razlađava i komplicira. Naravno da je tobožnja prijemna koju homoseksualizam postavlja nad dominantnu heteroseksualnu kulturu odavna bila zasojena metaforama zaraze: "širenje" homoseksualne želje, kojeg se mnogi pribijavaju, prouzročilo je nastajanje višestrukih prikaza "obraćenja", a "sero-obraćenje" povezano s HIV-positivnošću čini se da je tek još jedna varijacija na tu temu. Stalna histerija koja okružuje prijenos HIV-a ažurirala je uobičajen pogled na homoseksualce kao nosioce zaraze te, usprkos statistici koja pokazuje pad u broju zaraženih HIV-om među homoseksualcima, HIV-positivnost, a popularno predočbii, i dalje stoji kao znak homoseksualnosti. Napominjući da se pozitivan odgovor na test antitijela HIV-a često čini prešatnim dokazom homoseksualnog identiteta, Cindy Patton tvrdi da "govoreći znanstvenim diskursom, osoba koja živi s AIDS-om - pogotovo homoseksualan muškarac - proizvodi iluziju priznanja, javno predstavljanje skrivenih želja. Test na antitijela HIV-a govori u ime homoseksualnog tijela, a osoba s AIDS-om govori u ime virusa, postaje virus koji govori" (130).

Ono što me više zanima, međutim, način je na koji medicinski diskurs opisuje infekciju HIV-om pomoću jednog drugog oblika ponovnog ispisivanja. Prema medicinskim istraživačima, HIV napada stanice-domaćine tako da zauzima jezgru stanice i doslovno ponovno ispisuje njezin genetski kod, preiljučujući na taj način stanicu da proizvede kopije samoga virusa. Tako je unutar konteksta Atheyjeve izvedbe u Minneapolisu genetsko ponovno ispisivanje uzrokovano infekcijom HIV-a zasjenilo somatsko ponovno ispisivanje koje je Atheyjevo tijelo prikazalo kao porozno i propusno. Očito je Atheyjeva izvedba reducirala njegovo tijelo na toliki stupanj ne- cjelovitosti da je Dormanovo ponovno čitanje događaja uzrokovalo da se Atheyjeva vlastita "AIDS-om zaražena" krv protječe iz rana njegova pomoćnika Derryla Carlhona. No, kako točno takvo povezivanje ovakva dva prijetnja ponovna ispisivanja funkcionira unutar Atheyjeva plana izvedbe? Kakva je priroda te prijetnje i kako bi ona mogla uzdmati gledateljev vlastiti osjećaj somatskog integriteta - pogotovo integriteta normativnog heteroseksualnog muškog subjekta? Jednako kao što HIV prijeti da zauzme tijelo i nanovo ispiše genetski obzazac njegova domaćina, tako i homoseksualno muško tijelo prijeti da, svojim fluidnim obrisima i neskrivitim dodacima, zauzme heteroseksualno muško tijelo, da ude u njega i prikaže ga jednako poroznim i propusnim. Zaražena prijetnja HIV-a predstavlja na taj način metaforu zaraze prijetnje koja postavlja homoseksualno muško tijelo; homoseksualnost se "maskira" kao infekcija HIV-om i tako maskirana prijeti tjelesnom integritetu heteroseksualnog muškarca. Upotrebom ovakve metafore prenošenja HIV-a - metafore koja "nosi" sablast homoseksualne penetracije - Atheyjevo djelo implicira da je heteroseksualno muško tijelo, ta utvrda somatskog integriteta, jednako otvorena ponovnim ispisivanjima kao i njegovo vlastito tijelo. Doista, takav potez postavlja ustrojavanje svih tijela kao proizvoda praksi neprestanog ponavljanja, kao rezultat stalnog ponovnog navedenja i utvrđivanja tjelesnih granica.

U sličaju da ovakva somatska neprestana ponavljanja doista osiguravaju pristup individualnom identitetu, tada Atheyjevo djelo - tako što ometa koncepciju heteroseksualnog muškog tijela kao "esencijalno" i "neoporivo" netaknuto - jednako tako može omesti privilegiju često dodijeljivanu samom heteroseksualnom

muškog identiteta. Ipak, ispad iz ovakvog otkrića - da je heteroseksualna muška subjektivnost možda ugrožena prijetnjom izvana, izgleda da je potakao različite obrambene stavove zauzete kao odgovor na Atheyjeve izvedbe. Ovdje u igru ponovo ulazi veza između HIV pozitivnosti i "otvorenog" homoseksualnog muškog tijela. Komentari zastupnika Dornana u Kongresu, primjerice, pokazuju niz obrambenih poteza koji opetovano pokušavaju povezati HIV pozitivnost s nedostatkom cjelovitosti homoseksualnog tijela. Nakon što je Atheya poistovjetio sa subverzivnom klikom muških i ženskih homoseksualnih umjetnika, Dorman spominje da je Athey HIV-pozitivan, zatim iznosi Atheyjevu smrt kao znak konačnog rasapa homoseksualnog muškog tijela: "A što se tiče same Atheyjeve izvedbe, zavedeći i dalje Jane Alexander, ta izvrsna glumica, 'Njegovo je djelo stidja suvremenog mučenika u odnosu prema AIDS-u.' Athey, naravno, jest HIV pozitivan, i jednog ćemo dana pročitati uspšne obavijest da je 'Veliki umjetnik, Ron Athey, umro od AIDSa'" (H4891). Znakovito je da Dorman započinje svoja obranu ocimajući dogrinost Atheyja kao umjetnika, strategiju koja baca sumnju na Atheyjevu prikladnost za dobivanje novca od Zaklade. Predstavlja li ovaj pokušaj povlačenja sredstava također i pokušaj isključivanja prijateljice nametnute Atheyjevim krvarećim tijelom? Takve reakcije pokušavaju prikriti ključan uvid da se sva tijela podložna "kontaminaciji", da ne postoje istinski sigurne tjelesne granice. Anticipirajući ovakve subverzivne implikacije, takve obrambene radnje djeluju kako bi postavile heteroseksualno muško tijelo kao istrazično cjelovito i potpuno - strategija somatskog očuvanja koja jednako tako učvrćuje primat same heteroseksualne muške subjektivnosti.

Pa ipak, ti naponi da se Atheyjeve poruke uštakaju, signaliziraju potencijalnu snagu njegovih izvedbi. Atheyjev izazov čini se učinkovitim upravo u onolikoj mjeri u kojoj uzrokuje takve obrambene reakcije. Unutar paradigme koju sam posuđio od Butler, spolno određena (*sexed*) tijela i subjekti ne izranjaju iz zagonetnog početka, već iz zamršene mreže pripisujućih neprestanih posvajanja. Dobije li ova paradigma na popularnosti, tada će se možda razdoblje naturalizirane dominacije homoseksualnosti početi približavati kraju. Budući da su prakse koje podupiru tjelesne granice nanovo shvaćene kao oblici opetovanih ponovnih cilata, onda će se "varijante" spolno određenih (*sexed*) tijela i subjektivnosti ustanovljenih u tom procesu pokazati otvorenima preispitivanja i preoblikovanja. Vjerujem da se uporna somatska opetovana upisivanja Rona Atheyja prevladala određeni put u pokušaju da se predoči ta nova vizija. Dok bi Atheyjevi rituali krvarenja mogli označavati nedostatak cjelovitosti koji se i prečesto pripisuje homoseksualnom muškom tijelu, također bi mogli stvoriti i alternativu takvim pripisivanjima: sustav somatizma i subjektivnosti u kojem tijelo poput "teksta" ostaje otvoreno stalnim preispitivanjima, a identitet se oblikuje u tandemu s tjelesnim strategijama preoblikovanja.

NAVEDENA LITERATURA:

Abbe, Mary. "Bloody Performance Draws Criticism." *Minneapolis Star-Tribune* 24: March 1994: 1A.

Berlin, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

Cash, Stephanie. "Ron Athey at FS. 122." *Art in America*: February 1995: 99-100.

Fallon, Cindy. *Inventing AIDS*. New York: Routledge, 1996.

United States Congress. House of Representatives. *Congressional Record*: 23 June 1994: H-4891-5.

S engleskoga prevela Iva Čorak

Susret s Francom Rame

Razgovarala: Josette Féral

FÉRAL: Nije mi cilj govoriti o teorijama ženske glume, nego o teorijama glume općenito. Inače ste rekli da svoje kazalište radite definirate kao "žensko" nego kao "feminističko". Možete li nam nešto više reći povodom te razlike?

RAME: Mislim da je feminizam pomalo beznažno žensko stanje. Po mojem sudu oslobođenje žene ne može se konkretizirati tako da žena ostane daleko od muškarca. Valja s njime končati ruku pod ruku. Katkad pomislim kako je zaigori neprijatelj žene ona sama. Moramo poboljšati muškarca i poboljšati same sebe: jedino je na taj način moguće doseći fanozno oslobođenje.

FÉRAL: Ima li kakvih razlika između žene i muškarca u odnosu na njihov način glume na pozornici?

RAME: Zasiurno. Muškarac si na pozornici može dopustiti baš sve, može skinuti hlače i obaviti nuždu ispred gledateljstva, a da se ono ne uvrijedi. Žena mora imati puno više mjere. Pijani muškarac na pozornici bude sučan, pijana žena uznemiruje. Žena stalno mora sebe razdirati kako ne bi upala u vulgarnost, mora riješiti probleme koji su oduvijek tu, a da se nikada potpuno ne prepusti, mora se uvijek ponašati suzdržano i s određenom mjerom stida. Što se mene tiče, kvaliteta smijeha važnija mi je od njegove količine. Mogla bih, primjerice, nasmijavati time da puštam vjetrove, ali uopće me ne zanima tako izrazivati smijeh. Drago mi je kad se smijeh inteligentno izraživa. Kako bi rekao Molière, da bi se nasmiijavalo, potreba je biti inteligentan, treba znati potaknuti smijeh koji će otvoriti ne samo usta nego i mozak. Temeljno je da smijeh ne bude bezrazložan.

FÉRAL: Svoje smijeće niste naučili u školu za dramsku umjetnost, valja je škola bila izvanri put na pozornicu. Mislite li da izobrazba na sličnim mjestima može glumca doista pomoći?

RAME: Glumačka je izobrazba sigurno važna. Međutim, bitno je da glumac posjeduje nešto što mu škola nikada neće moći dati. To se zove „imati šarma“, „karizmu“: riječ je o nekoj vrsti simpatije koja se temelji na nekom trenutnom kontaktu s publikom. Te se kvalitete ne mogu naučiti u školi jer su one dio osobnog naslijeđa svakog od nas. Škola može podučavati dikciju, kako se „dobro“ glumi, ali poslije je na glumca da „tumači“, da dađe nešto izvorno u svojem načinu glume. Škola je važna na kulturnoj i tehničkoj razini, ali ima glumaca koji se nikada nisu obrazovali, a izvrsni su, ima drugih koji su se čitav život obrazovali, a da se nisu razvijali.

FÉRAL: Spomenuli ste karizmu. Kao gledateljci često mi se događa da nečim distinkcija između glumaca koji posjeduju snažniju prisutnost a opet drugih koji je ne uspijevaju postići u istoj mjeri. Znači li vam širogo riječ „prisutnost“? Može li se taj učinak u glumaca razvijati?

RAME: Ne, mislim da prisutnost nalikuje karizmi. Nije nužno da netko bude visok metar i osamdeset centimetara ili da je neprekidno na pozornici: to je kvaliteta unutar glumca. Ima glumaca sa snažnom ličnošću koja ne ovisi ni o njihovoj visini ni o učestalosti pojavljivanja na pozornici, nego o njihovoj sposobnosti da se daju. Nije to pitanje „mase“ pojedinca, nego onoga što ima u sebi. Ima glumaca koje često vidimo na pozornici, ali ih uopće ne primjećujemo.

FÉRAL: *Može li se onda naučiti kako postići prisutnost? Je li riječ o nadarenosti?*

RAME: Ne mislim da se to može naučiti. Ili je imate, ili nemate. Sjećam se kad je Dario Fo debitirao u kazalištu, premda je igrao male uloge. Ljudi su ga zapazili. Ne morate dobiti velike uloge, možete izbjegavati da uspe govorite sa pozornici, a ipak biti vrlo dojmljivima.

FÉRAL: *Ne bi li se to jednostavno moglo raditi o strasti, o aserdotočenosti na rad?*

RAME: Kada glumim, nikada se ne koncentriram. Mnogi glumci se vole koncentrirati prije izvedbe: nepomični su, ne govore ni s kim, meditiraju. To mi je nezamislivo. Razumijem da to nekome može biti korisno, ali, što se mene tiče, doista se koncentriram samo na dan premijere. Kako se izvedbe nižu, to postaje mehanički rad. Krećem se, govorim, ali istodobno mislim na druge stvari koje s komadom nemaju nikakve veze. Premda sam svjesna da sam pomalo abnormalna slažaj, od tađa je to za mene mehanički rad. To dugujem činjenici da sam dijete pozornice, da dolazim iz glumačke obitelji čija tradicija seže u epoha komedije dell'arte.

FÉRAL: *Dragi pojam koji se često radi jest energija. Je li to sredstvo kojim se i vi služite u radu ili koje barem smatrate važnim za glumca?*

RAME: Nisu to teme o kojima volim govoriti. Očito je da morate imati unutrašnje energije. Kada upriličim audiciju kako bih angažirala glumce, vidim da su često rastrojeni, da se znoje, da se pokušavaju koncentrirati. Shvaćam da je sposobnost nadzora nad vlastitom energijom nešto što može poslužiti, ali ja osobno ne primjenjujem tu metodu.

FÉRAL: *U većini slučajeva glumite u komadima koje ste sami napisali. Kako primopate pojam lika?*

RAME: Općenito uvijek polazimo od nekog teksta koji ima funkciju scenarija. Raspravljam s Dariom Foom o modalitetima, kako nešto ide ili zašto ne ide. Zatim načinim šezdeset posto teksta uloge i poslije na pozornici improviziramo. Konstrukcija lika započinje od tog trenutka. Naša je prednost u tome što igrano u vlastitim komadima, dakle mijenjamo ih od dana do dana, a ako to tekst dopušta, osuvremenjujemo ih u skladu s aktualnim političkim zbivanjima. Naša izdavačka kuća, primjerice, prima tekstone da bi ih objavila u onom obliku koji oni poprimaju po svršetku neke kazališne turneje, jer se jedino od tog trenutka ti tekstovi mogu smatrati dovršenima i rad na njima okončanim. Katkada se nađemo pred ikadanim, nanovo ispisanim komadima, ukratko, potpuno izokrenutima u odnosa na početnu redakturnu. U tome se poslu pako „cifra“. Predstava u kojoj sada igran izvodila se godinu dana na turneji, izvela sam je više od dvjesto puta, a ipak, tek sada osjećam da je njezin predložak dostigao razinu vrijedna objavljivanja.

FÉRAL: *Kada igrate, slijedite li ritam teksta ili ga pak prilagođujete kontaktu s publikom?*

RAME: Naši se tekstovi oblikuju prema publici. Postoje napisani tekstovi koji se mogu definirati kao "scenariji" koje oblikujemo prema publici dok se predstava odvija. Oslašujemo smijeh i prema tipu smijeha modificiramo repliku. Riječ je o kontinuiranom krešenda koji se mijenja kako se publika mijenja. Naravno da dajemo publici sve potrebno vrijeme, ali zapravo je publika činbenik koji nameće vremenske odnose. Događa mi se da igran u komadima u kojima predvidim količina komičnih replika, znam unaprijed koliko pljeska

mogu očekivati. Odnos je dvostran: ako publika nastavi pljeskati ili se smijati, nakon nekog će se vremena zanočiti, a to je jako opasno. Ja, dakle, moram preuzeti nadzor tako što ću u određenom trenutku zaustaviti smijeh: dovoljan je mali pokret rukom u pravom trenu. U tome služaju ja sam ta koja upravlja vremenom, ali publika mi ga je predala i tako se izmjenjujemo. Na pozornici moram dopustiti publici da plješe ili da se smije sve do određene točke. To je neprekidna razmjena. U svakome slučaju ritam je nešto osobno. Kada sam bila na jednom seminaru u Danskoj, bilo je glumica koje su me molile da im objasnim ritam našega kazališta. To je nemoguće! Precizno se zna kad je trenutak u kojem se valja smijati, a kada taj komički moment treba da završi, kad je vrijeme da se pruzmu uzde. Vremenski odnosi u kazalištu nešto su najsloženije. Ne bih znala kako druge tome podučiti.

FÉRAL: *Dakle, u vašim predstavama gledatelji neizbježno sjede na pozornici. Je li njihov doprinos važniji nego u tradicionalnijem tipu komada?*

RAME: Mislim da je u svakom tipu kazališta publika vrlo važna. U okvirima nekog dramskog komada mora se čuti tišina, postajemo svjesni razine pozornosti, napetosti.

FÉRAL: *Koje su dimenzije vaše publike?*

RAME: Sjećam se da sam 8. ožujka, za Dan žena, igrala u jednom milanskom kazalištu u kojem je bilo 2160 osoba. Puno je to! S Dacim Poem već smo davali predstave u Palazzo dello Sport pred četrnaest tisuća ljudi.

FÉRAL: *Uspijeva li predstava pred toliko ljudi? Jer, ipak, kad je udaljenost tolika...*

RAME: Istina je, udaljenost je velika, ali imamo dobar razglas. Publika već popodne dolazi kako bi osigurala sjedala. Događalo nam se da smo predstave započinjali u 20 sati, umjesto u 21. kako je bilo programom predviđeno, jer je dvorana već bila puna. Takve su predstave dobre, ali zamorne, jer jedno je govoriti pred publikom od osamsto ljudi, a drugo pred tisućama. Treba imati veliku snagu i veliko posvjećanje u sebe. Naravno da bi se kazališni komadi morali uvijek izvoditi u pravom kazalištu jer ono je njihova prava kuća. Međutim, kada smo na turneji i ne želimo propustiti priliku da igramo u nekom gradu, prihvaćamo da svoje komade izvedemo na mjestima poput onih koje sam spomenula: predstave vjerojatno nisu najbolje, ali odjek je uvijek pozitivan.

FÉRAL: *Koliko ljudi prema vašoj procjeni dolazi vidjeti vaše predstave?*

RAME: U razdoblja od pet mjeseci 150.000 uobičajen je broj.

FÉRAL: *Jačer ste na okruglom stolu spomenuli da ste izšli iz talijanskih tradicionalnih kazališnih infrastrukture kako biste igrali na ulici i obratili se ovom tipu publike koji pripada društvenoj klasi što se danas ne može nazvati svojim imenom - "proletarijatu"...*

RAME: U to vrijeme, '68, sedamdesetih, osamdesetih, radnička klasa i studenti vojevali su velike bitke, vodile su se brojne parlamentarne ankete, došlo je do velikih pokreta: budila se svijest žena, feministički pokret bio je u svojim začetcima i bio se boj za zakon o rastavi i liberalizaciju pobačaja. Bitka kućarica sastojala se u tome da se uopće izide iz kuće jer, ne znam kako je kod vas, ali u Italiji žena je tradicionalno

morala ostati kod kuće kako bi podizala djecu i brinula se o suprugu. Terminologijom toga razdoblja sve smo te skupine zvali "proletarijatom". Danas ne znam kako da ih nazovem jer su se vremena jako promijenila. Marksizam i lenjinizam izgubili su svoje značenje. Smeta mi to, jer je riječ koja smo toliko često rabili otad izišla iz svakodnevnog govora. I politički su se tekstovi promijenili.

FÉRAL: *Je li se promijenila i vaša publika?*

RAME: Naša je publika otad postala miješana. Ima onih koji nas prate desetljećima, onih koji su doveli svoju još malu djecu na predstave, a tu su i djeca, koja su otad narasla, naša sadašnja publika. Publika koja je nekoć bila na našim predstavama uvijek nas prati, to je publika koja tvore radnici, bivši angažirani studenti, kućanice: ukratko, radnički puk. Kada smo izšli iz struktura (1962. definitivno smo se udaljili iz institucija napustivši i jednu emisiju državne televizije, koja je u Italiji bila vrlo popularna, jer su naše komedije uporno cenzurirali), ipak smo okupili veliko gledateljstvo koje su u devedeset posto slušajeva tvorili proletari. Kasnije, kada je došlo do recesije, sve su se trupe rasplele, ali nas je publika pratila i kad smo se vratili u državne strukture. To ipak nije spriječilo naše potpuno brisanje iz panorame talijanske službene kulture u razdoblju od 1962. do 1977. Da nije bilo mogućnosti da radimo u alternativnom krugu, morali bismo promijeniti zvanje. Sve su nam službene institucije zatvorile vrata. Svaki put kad bi Enzo Jannacci, talijanski šansonijer za kojega je Dario Fo napisao više pjesama, bio pozvan da nastupi na televiziji, zabranjivalo bi mu se da spomene kako je autor njegovih pjesama Dario Fo. Nikada nas televizija nije oglašavala. Pa ipak, 1977. snimili smo niz od 21 emisije koje su postigle značajan uspjeh jer nas novi naratiji nisu dobro poznavali. Sada se može pomisliti kako je naša publika mješavina i na razini političkih ideja: ima ih s lijeve i s desne strane. Neki put nam se suprotstavlja, drugi put nas napada. Događalo nam se i da u nekoliko navrata primimo prijetnje bombama: naravno, tu je riječ o ekstremima.

FÉRAL: *Vratimo se pitanju glumca - koje su, prema vama, temeljne odlike koje bi svaki glumac morao posjedovati?*

RAME: Temeljna bi odlika glumca morala biti razumijevanje svoje profesije kao profesije u punom smislu riječi. Ako želim biti vođoinstalater, apsolutno moram znati kako se montira ili demontira slavina ili kako se instalira cijev. U Italiji se često događa, na sreću sve rjeđe i rjeđe, da se netko ujutro probudi i odluči biti glumcem. To nije dovoljno. Osnovna je odlika glumca informiranost, znanje o tome što se govori i profesionalnost. Gluma je rad kao i svaki drugi, možda zabavniji rad, ali svejedno rad.

FÉRAL: *Kako se vi u svojoj profesiji doajete na posao?*

RAME: Ovo zvanje nisam odabrala. Počela sam glumiti dok sam još bila u naručju svoje bake. Nisam se odlučila za ovaj rad; prenašla sam ga kao nešto već postojeće u mojem životu. Kada sam otkrila da me ne zanima baš toliko, bilo je već kasno da ihla promijenim, bila sam prestara. Nastavljam ga raditi jer tim radom mogu barem drugima prenijeti raspravu o takvim pitanjima kao što su žensko ovažanje prava na seksualnost, borba za pravo na pobačaj i tisuće drugih prava koje valja braniti i za koje se vrijedno boriti. Zahvaljujući svojem poslu mogu si dopustiti da zauzetim tvornicama ponudim sav svoj prihod. Samo u sedamdesetima dali smo preko milijun dolara zauzetim tvornicama. Neke su tvornice uspjele zadržati posjed zahvaljujući novcu koji smo skupili na večernjim predstavama. Sami bi radnici dolazili prodavati karne dok su drugi radnici organizirali kioske za kavu za vrijeme izvedbe. Sve to daje smisao našem radu. Prošle smo godine dali više

predstava kako bismo skupili šezdeset tisuća dolara za kupnju kamioneta koji bi transportirao hendikepirane ljude jer, ne znam kako je kod vas, ali u Italiji je veliki manjak usluga za hendikepirane.

FÉRAL: *Radiše li s pojmovima kao što su pamćenje i mašta?*

RAME: Očito je da valja raditi s pamćenjem, kao i da je nužno imati mašte. Treba prenijeti neku situaciju, treba uvući gledatelja koji je pred tobom, koji te gleda kao kroz ključanicu: mašta je povlašteno prijenosno sedišvo, treba za to raditi, inače se ne može dugo zadržati gledateljeva pozornost. Kad govorimo o pamćenju, voljela bih vam pročitati odlomak eseja, *Il teatro all'antica* Italfano, velikog talijanskog glumca, Sergia Tofana, koji je poput mene dijete pozornice:

„ (...) Ovdje se, naravno, govori o pravoj djeci pozornice, onoj djeci „iste ruske vane“; onoj kojoj apsolutno ne dostaje činjenica da su im roditelji bili glumci. Kako bi se dobila ta sveta krizma, prvo valja imati drevno podrijetlo. Postojala su neka imena glumačkih obitelji kojima su korišteni sezali do najudaljenijih kronika. No najbolji način da se definiraju djeca pozornice jest upijanje, već s majčinom limfom, i prije nego što se prisepelo na svijet, strasti prema kazalištu, audionitvo, makar još i samo sebi nepoznato, obavijeno tamom maternice, u emocijama njegova života. Neke su glumice doista glumile sve do posljednje minute prije samog poroda. Ali nije bilo dovoljno roditi se na pozornici: trebalo je na njoj od rođenja živjeti, bez prekida. Pravo je dijete pozornice ono čija ga je majka, čim je ponovno započela raditi u kazalištu, najkasnije tjedan dana poslije poroda, povela sa sobom u ložu. Zatim, kako je odrastalo, to je dijete, čim je počelo hodati, trčalo duž hodnika ispred lože, među kulisama, te mu je to postalo nekom vrsti navike, gotovo druga koža. I u prvoj prilici kada se nađe na pozornici kako bi nastupio pred gledateljstvom, pojavit će se pred njima bez buđenja i ikakva straha, kao da je kod kuće, čineći s jednostavnom opuštenošću naslijeđena opuštanja ono što mu se kaže da radi, a kad nauči govoriti, bude li mu dodijeljena koja replika, u uhu će mu biti intonacije koje je čuo svake večeri, toliko bliske da se neće ni začuditi ako ih posve spontano ponovi, s onim zrcem lažne istinitosti koju imaju djeca kada napamet ponavljaju sve replike koje valja da nauče. Od tada će slijediti roditelje u svim njihovim putovanjima, od kazališta do kazališta, od zemlje do zemlje, poput kovčega...

Njihov je način glume poseban, „sluhistički“, stvoren od reminiscencija udaljenih jeka, rezonanci, prisjećanja, u koja su se slijevale sve intonacije i kađenice, infleksije, naglasice i tikovi kojima je tradicija oblikovala glumce koje je porodila sama pozornica.

Radilo se o inkrustaciji drevnih tonova i starih načina koje je svaki glumac imao u sebi, udaljenih naglasaka koji su ostali visjeti u zraku pozornice kao neka zaruka kojoj je teško pobjeći.

Tako su glumila djeca pozornice, onako kao što ptice svijaju svoja gnijezda, a dabrovi dubje svoje nastambe, kao da je riječ o tajnovitom nauku prirode.”

Potpuno se prepoznajem u ovim riječima jer se i sama katkada, čak i u načinu na koji se opohodim u svakodnevi, koristim stasim izrazima bez ikakve posebne namjere.

FÉRAL: *U sjevernoameričkim školama česta je referenca Stanislavski. Kakav je val stav prema tome?*

RAME: Moram priznati da sam malo kritična kad je o tome riječ. Robert de Niro i Meryl Streep glumci su, primjerice, kojima se divim, samo što su predobri! Ne znam da li me shvaćate: kada vidim kako igraju, opaham da pri tom misle. Mislati je važno, imati što se govori nužno je da bi se dobro i glumilo, ali ipak mi se čini da misle previše. Za mene je riječ o preteranom naturalizmu. Valjalo bi tu pokazati više štedljivosti. Zauzgnmo je tu riječ o izvršnim školama koje su kadre obrazovati glumce, ali od njih valja zadržati samo ono što nam doista služi.

FÉRAL: Među drugima referencama koje svađamo kod glumaca u određenom se vremenu često nalazio i Grotowski. Poznajete li njegova istraživanja u vezi s radom na tijelu?

RAME: Da, točno je da se on često spominje. Osobno se nisam bavila time kako se hraniti ili kako razvijati tijelo, ali primijera da je to jedno od mojih ograničenja. Nisam na to ponosna i možda bi mi takav rad pomogao.

FÉRAL: Razvijate li glasovne sposobnosti?

RAME: Da. Za glumca je to iznimno važno. Rad na glasu osnovna je stvar koja pomaže poboljšati napukao ili predubak glas. Igram već sedamdeset šest godina, no ne radi se o lijenosti ili aroganciji, više o tome da to radim bez ikakva napora, a da previše ne mislim. Često mi je neugodno kad me ljudi na press konferencijama pitaju kako se osjećam prije izlaska na pozornicu. Rado bih pričala bajkovite anegdote, ali one ne bi bile istinite jer ja zapravo ne glumim: naravno, tumačim lik, ali ne mijenjam svoj glas. Neki se glumci preobrazu, postaju druge osobe. Istina je da na pozornici ne ostajem ja takva kakva sam, ja glumim svoje likove, ali hodam, promatram i, naposljetku, radim to kao posao, to je moj posao.

FÉRAL: Kao što znate, Eugenio Barba istraživao je zakonitosti glumačkog rada. Neke od tih zakonitosti tiče se neravnoteže na pozornici. Vrijedi li to i za vas?

RAME: Razumijem ja to i slažem se s time na svim razinama, ali teorija u mojem slučaju ne funkcionira! Smeta mi kad nastavljam pričati o tome kako se nosim s kazalištem, no ja zapravo znam sve zakatke kazališnog stroja! Kažem to iz skromnosti: u kazalištu se bavim zvukom, vodim knjigovodstvo, prodajem karte, šijem kostime, glumim.... Kad sam na pozornici, ako se pokvari reflektor, prva ću to primijetiti. Ako Dario uspori ritam, nas dvoje odašljemo si niz tajnovitih signala kako bismo uhvatili ritam onog drugog. Tu je na snazi čitav jedas poseban jezik. Vjerojatno sam puno toga primila od svoje obitelji, a da me oni nisu tome naučili, jer nitko mi nikada nije rekao kako da igram ovu ili onu ulogu. Poštujem sav angažman tih mislilaca, ali ja osobno nisam nikada osjetila potreba za tim i možda sam u tome bila u krivu.

FÉRAL: Postoji čitav val, nešto manje u Europi, ali u Sjevernoj Americi nešto jači, koji zagovara antitelevizijskiizam i bori se protiv toga da se čitaju veliki teoretičari kao Craig, Appia i sl. Voljela bih znati mislite li da je teorija u bilo čemu korisna glumcu ili pak da mi je apsolutno nepotrebna?

RAME: Da, sigurno je korisna. To ovisi o tipu glumačkog obrazovanja. To je bogatstvo. Mnogi talijanski glumci odlaze s jednog seminara na drugi. Najprije odu u Francusku, zatim otputuju u Njemačku: stalno rade na seminarima, a kad se popnu na pozornicu katkad su jako dobei, drugi pat im sve te škole ne posluže ni u čemu. Obrazovanje je važno, ali nije presudno, a tumačenje uloge ipak nije stvar instinkta nego spoznaje. Usudila bih se reći riječ za koju ipak mislim da je najprikladnija: kazalište je znanost! Kazališni ritmovi, momenti zvuka, ulaz u područje spoznavanja. Mogu reći da duboko poznajem svoju profesiju i da je nastojim prakticirati na najbolji mogući način. Teorija je tu jednako toliko važna koliko i praksa, i sve to ne pada s neba; riječ je o godinama i godinama rada. Primjerice, ne mislim da bih komad u kojem sada igram mogla odigrati prije dvadesetpet godina; treba steći opuštenost na pozornici, povjerenje kod publike. U posljednjoj predstavi govorila sam o „prostatu“, „vaginalnim mišićima“, „preuranjenoj ejakulaciji“ i „privremenoj impotenciji“, a ljudi se nisu smijali zato što sam im rekla: „Nemate se tu što smijati jer je ovo vrlo važan trenutak za vaše zdravlje!“ Načima toliko delikatna pitanja i mislim da nema puno kazališnih komada koji ih se dotiču. Publika

stula i postraje jer znađe da sam ona ista koja im je nekođ nastojala reći i prije dvadesetpet godina. Međutim, prije dvadesetpet godina moje riječi nisu imale tolika težina i autoritet da bih govorila o seksualnim odnosima onako kako o tome govorim danas, jasno i smireno. Dio publike možda se ne slaže s mojim političkim idejama, ali svjedno ih postraje jer smo nakon toliko godina i pretrpljenih udaraca to poštovanje zaslužili. Sve smo svoje odabire platili, uključujući tu i teškoće prilikom stjecanja vladine subvencije. Katkad nam komadi nisu tako došli. Svjesni smo toga, i naša publika također zna da izlazimo na pozornicu, a da nismo imali puno pokasa. Malo smo neoprezni kad često izlazimo na pozornicu nakon svega mjesec dana pokasa, dok je uobičajeno da druge trupe rade po dva ili tri mjeseca. Sjećam se da smo jednom igrali neki komad upravo dok se se u Italiji odvijale krupne političke promjene. Ti su nas novi događaji nagnali da ostavimo komad koji smo radili i započnemo rad na drugome. Dario Fo na brzinu je napisao tekst koji se ticao onoga što se zbivalo u tome trenutku i odmah smo izišli na pozornicu. Još uvijek ne znam svoja uloga napamet, igrala sam s tekstom u rukama!

FÉRAL: *Može li se, s obzirom na to da igrate na različitim mjestima i uvijek iz zadovoljstva, reći da kostime, rekvizite i dekor ne smatrate jako važnima?*

RAME: Svi su ti elementi važni. Radili smo predstave s čuđenim dekorima i kostimima kreiranim po visokoj modi, ali s vremenom smo se usredotočili na ono što je u kazalištu bitno. Naravno da će se pegla na pozornici naći ako je neophodna. Međutim, nastojimo očistiti svoje predstave što je više moguće od svih tih nepotrebnih dekoracija. Nije to pitanje novaca nego ideološkog izbora, jer se kazalište može ni iz čega napraviti. Odem na praznu pozornicu i glumim. Važan je sadržaj.

FÉRAL: *Biste li rekli da je za glavca bitno da reagira, da se opriznati?*

RAME: Upravo to! Valja ostati pozoran i koncentriran. Na pozornici mislim an štošta drugo, ali uvijek pažljivo pratim što se oko mene zbiva. Jedna od mojih navika je, primjerice, da dajem snimiti sve izvedbe neke predstave tako da ih mogu iznova poslušati, sutra dan, kako bih ispravila ili ponovila neke replike.

FÉRAL: *Što kazalište danas može učiniti kako bi pobrazilo publiku?*

RAME: Kazalište je veliki realitet za sebe, a ipak je dio velikog zupčunika. Očito da kazalište posve samo ne može učiniti čuda, ali unutar kolektivnog mehanizma može pomoći. Primjer je naša predstava iz 1968. koja se bavila štrajkom, onima koji odlaze na posao i onima koji se odlaze na posao. Dan poslije predstave svi su čistači ulica ponavljali, rađeći, neke replike koje smo izgovarali na pozornici. Postale su dio njihova svakodnevnog obraćanja! Kao ljudi od kazališta nastojimo prenijeti jedan oblik govora, unaprijediti ga. Funkcija je kazališta da ljudima pokaže fotografija njihova života kako bi ga osvjetlili. Ono što mene radu daje smisao jest činjenica da se život nekog gledatelja ili gledateljice moje predstave promijenio nakon što su predstavu vidjeli.

(Petak, 3. studeni 1995.)

5 francuskoj prevela Lada Čale Feldman

Zaključujemo se Joveta Féral što nam je dopuštila da objavimo dio razgovora iz njezine knjige posvećene radateljicama koja je u tisku.

REDATELJ vs. GLUMAC ili Matula vs. Brezovec

Prema Gavellinim *Uvodnim razmatranjima k estetskoj analizi kazališna i glume*, "temeljni problem analize glume" izbija iz "razlike između osobe tvorca scenskog estetskog lika i toga lika u ostvarenom obliku". "Linija" paradoksa na kojoj se, u "istoj psihološkoj jedinici", *novac i ostvareno* ujedno "stapaju i razilaze", "nejasno" je i "potpuno mizna" (cf. Gavella, 1967: 37). Pokušaji da opišemo takva vlastita, nekmoli tada unutarnja peeviranja, diskurzivno zahvatimo njihova "doživljajnu neposrednost i intimnost", zaposljetku će nas suočiti sa šutnjom ili pak - metaforama (ibid. 50), najčešće, naravno, osima ideološki visokorizičnim a značenjski širokoraspešnim, kao što su uloga i autor, ostvareno i novac, subjekt i identitet, izvedba i tekst.

Dakako, da bismo uopće mogli krenuti korak dalje, morat ćemo posegnuti za novim metaforama, ali ovog puta iz druge paradigme. U eseju "Zamka za uplašene umjetnike" Claudio Castellucci ovako je predočila ikonoklastički eksces:

"Barokna slika je kanceromna: prijevarena i sumiraju u njeno degeneraciju vrebaju figuru iznutra. Znam da je ludo tvrditi, ne bih to ni mogla, ali Raffaello mi se na neki način čini utopičnom stanicom smagredovala barokne metastaze: savišene i napete izvana, ali rahle u središtu. To se dobro vidi (...) na slici Dama s velom, gdje nosnice i oči jedva vazdržavaju strast, za što nas, na trenutak, može upočeti samo rukav: poput rasporene utrobe, toliko nabujale da se čini da je pridržava neko imaginarno staklo, bez kojega bi ispala pravo u ruke onoga koji u nju gleda" (65).

Razvijetiti sučelja glume i kazališnog ikonoklazma primarni je zadatak ovog eseja, no ogledno predstava u ovom slučaju nije proizvela Societas Raffaello Sanzio, nego Branko Brezovec. Kakva je (dis)funkcija glume u ikonoklastičkim sklopovima predstave Veliki meštar svijta hađu? Može li osobna akcija glumca, Vilija Matula, razbiti staklo, zapravo kavez, kazališno-predstavljalačkog okvira, ali i hijerarhije koju je nametnuo Veliki Meštar Brezovec? Može li se zdravo tkivo adaptirati nenastajava u rasporenoj utrobi predstave? Otkuće, uopće, vrebaju sumnja?

DIKTATURA IKONOKLAZMA

Negdje na tragu Kriležina Kristofora Kolumba, koji ploveći u *Nepovrat... do apimaksije* s gnusanjem razbija globus pred razularenom kompaktnošću većinom, i Brezovec će na vrhuncu predstave uz pomoć kompjutorske grafike rastaliti neidentificirano svemirsko tijelo: kugla zemaljsku? zvijezda? Sunce?

Jek prvog svjetskog rata, rastrgane zastave, topovska cijev na leđima *Kretena 1* i *Kretena 2*, projicirani obrisi koncentracijskih logora, sablasno pustih krajolika i kiše karboniziranih leševa, sve su to predočeni fragmenti iskidane slike *kravne Europe*.

Ali, na prvom udaru Brezovčeve ikonoklastije naći će se slika svijeta koju je tisućljetnim snivjanjem velikih ideja diskurzivno konstruirao mačen hrvatski narod, u toj slici nebe ujedno sabirući i vjeru u konačan kuzmički (metafizički, teološki, logocentrički) i europski (kulturalni, kršćanski, upravo civilizacijski,

politički i ekonomski) poređak, porijeklo i smisao. *Slika Hrvatske*, državom okvirena pošetkom te doslikavana tijekom devadesetih, (re)producirala je - pa i danas to dijelom čini, premda s manje agresivnih boja i crnih mrlja - sljedeće vrijednosti: nacionalni identitet je novopregrođen, a stojeća pregalaštva *Hrvatskih Velikana* napokon izrodile nezavisnu nacionalna država¹. *Europa* je ponovo obranjena na *prezidu kraljeva*. Prvi hrvatski Predsjednik, kao izbavitelj Hrvata iz *bespuća* povijesnih drama, astoičen je na tronu *Oca Narjije*. Svar je povijesne nužde uspostaviti nacionalni konsenzus: glede državnih neprijateljstava i nacionalnih izdajica, te glede pveda, svrhe, pravdnosti, krivnje i neokaljivosti nedavnoga ratovanja umtar i izvan domovinskih granica. Zbog svega, nužno je (bilo) isporiti, prema potrebi i prekidati netom započeti proces demokratizacije, te ubrzano disciplinirati *državno tijelo* glomaznim mehanizmima sigurnosne represije, vojskom i policijom, te nepreglednom i gusto ispletenom mrežom tajnih službi. Keiranjem *Velikog propagandnog teksta*² opisana *Slika Hrvatske* sakralizirana je i uspješno prometnuta u plurikodičnu i multimedijsku, diskurzivnu ikonu³. Zbog politike *prepoznavanja* takve *slike*, ali i zločjela a to iwe počinjenih, za novorođenu Hrvatsku moglo bi se reći da je, netom izborivši nezavisnost, u tuđmanističkim devedesetima pokazivala progresivne simptome ksenofobičnog totalitarnog nacionalizma (cf. Pasić: 100-108) i autoritarne diktature - paradoksalno - s *demokratskim legitimitetom* (ibid. 68-80).

Veliki mehtar *svija halja* zastražujuća je, i ujedno zastražujuće zavodljiva, postmodernistička (posttuđmanistička a implicitno i postkomunistička) *svetara*, koja u prvom redu sistematski razara hrvatsku *Superikonu*. Jednostavnom ikonoklastičkom inverzijom *Superfalsifikar* se pretvara u sliku *amernog klaneta na repu historije, degeneričnog, kancerogenog*.

Što izgledalo je kao jidinstven nacionalni korpus, zapravo je kolo koje *trase zemljom i vašorom i gradom i scenom kô potres*. Neobuzdana, kanibaloka, *pretpotopna* vika. Što slavilo se kao *Hrvatski politički Ustari*, i *žalostan* je i *mračan hrvatski udes*. Maketa prošelja *Stolne crkve* *svija* Hrvata sad *mesarski* je stol za kojim pijano društvo nazdravlja domovini. Što bila je žuđena po makar izgarajuća *Hrvatska Zvijezda*, već blijeđi i raspada se u *hrvatskog* *glaposti*. Onaj *Nerko* sa *zagrepaštenjem* *Prepoznat* u ulozu *Oca i Spasitelja*, raskrinkana je čudovišna *dvoglava* neman: utjelovljenje *Hrvatskog Genija i Halje*, *pozadinskog šefa Pogrebnog zavođa*, *ratnog profitera*, nadzornika koncentracijskih logora, zakrlnika i provedaika bezožnog akumuliranja kapitala u mutnim poslovima posmrale gospodarske tranzicije.

U dramaturški strukturu *totalnog šok-spektakla* *Velikog Mehtara*⁴ ugrađena je temeljna razgradbena formula kazališne ikonoklastije, koja "priskrbљуje umjetniku dvije ruke: jednu ikonografsku i jednu ikonoklastičku; jedna je ruka Abelova a druga Kainova, a ova reagira uvijek posljednja, jer uništava u o tign - *arhetip koji živi u njemu*" (Castellucci: 64)⁵. Kako *Kain* ubija Abela i koliko snažno zamahuje rukom?

¹ Prema *preporuci* *državnog vrha* iz *doba* *tuđmanizma*, tek bi i *fašističko ustanka* *državom* (ovocim najbilo "prepoznati" kao "nastopavni izvor hrvatskog kontinuiteta i kao konstitutivni element hrvatskog identiteta" (cf. Pasić: 105-106).

² *Veliki gospodarski tekstovi* Ivo Žanić naziva "strategijsko paradigmu koja će osiguravati i motivirati" (15) asocijativno polje *svetolnog komunističkog ustara* *diskurzivne zajednice* oblikovne *dominancije* pri-povijeslan "političkim imaginacijom".

³ Castellucci: "Ikona nije jednostavna slika. To je ovata slika, odabrana u naredu, koja svaka crkva drži ušankovinom, i koju svaka skupina koja se bavi pošetkom *hrvatsom* takih *figura* smatra *svetobitnom*. Ima dođine tekla s vojnim govorom, jer ona je slika koja priprema i raspoređuje; okuplja i zastražuje" (64).

⁴ *A Veliki mehtar* *svija halja* *predstavu* *paradoksalno* - ali i *paradoksalno* *precijepijem* - *namo* *desetodisne* *hrvatske* *kazališne* *prakse* *seprenterijem*, kojem se od *Krište* do *Brezovca* *kritički* *nazdravljala* *hrvatskome* *Superikonu*, bilo iz *perspektive* *politički* *transopremne* (*antiaristička*, *univarkalna* i *isa*) (*opozicije*, ili pak, *ričau* bi *Melchinger* (58), "a *ima* *drakije*, *neizodena* *opozicije*".

⁵ Castellucci: "ikonoklastija nije an-ikonizam, nije bez-ikona već *rubi-ikona* (...). Ikonoklastija se iznosi na *viđelo* *bičiji* *rič*, ni *raskid* *nečega* *što* se *još* ne *ma* *što* *de* *biti*, već *služi* *ikona* koja *nos* *obilježje* *tiga* *raskida* i koja se *nađje*, u *saati*, s *anon* 'oprije' (84). U *perspektivi* *vladara* *koncepta* *ikonoklasta* *Brezovca*, *čini* *ni* se, *ipak* *vidi* *kefeli*, *ili* *ovsi* *rič*, o *čemu* *de* *kazuje* *biti* *vidi* *ričji*, *premda* u *ovoj* *prlici* *bez* *apozicije* i *razaziranja* *nađika* (*između* *ikonoklasta* *Sao*, *Raffaello* *Saazio* i *Brezovca* *teara*.

A zatim, kako, zašto, *Kula diže ruku i na sebe?* Brezgovčeva ikonoklastička varijanta, moglo bi se – naravno – metaforički reći, ne zaustaviti se samo na razbijanju: *ikona se mora preokrenuti*.

Kulise nazivane duž bočne strane pozornice predstavljaju fasade kuća ubave *metropole svih Hrvata*, a njihov niz u perspektivi predvodi peščice Prvostolnice, lokomotive postkomunističke *dobrove obnove*. Kulise se rasplavaju, podižu, pomiču, zaklanjaju projiciranim nacrtima za snalaženje među isprekidanim ritmima narativnog tijeka predstave, a čitav taj vlak posljednjim snagama hita u utrobu glomaznog paklena stroja, sazdanog spektakularnom konstruktivističkom scenografijom. Simultane predstavljачke eksplozije izbacuju kompoziciju grotesknih *tableaux vivants*, prizore *demonakog* luđačkog *ovinkaj* skrivenog iza rasturnih fasada kuća. Krakovi mesta rastvaraju se poput čeljusti imaginarnog *dinosauroske Hrvatske* *Astierije*; dva kata visok kostur kuće *Hrvatskog pogrbenog zavoda* tjere pred sobom i gazi *Aratarski* *panoptikon*, a pokretnom trakom u mašinu za mljevenje poslušno klizi, pa se potom u stravičnoj peći spaljuje *Aratarsko mero*. Klavir pada s neba i uz strahovit se tresak raspada u sudaru sa zemljom. Na svadganje građanske uniforme – vojaka, oficira, vatrogasaca, činovnika, služavki, svedenika, stražara, mljekarica, misionara, mesara, gostioničarki – kačeme se groteskne perike, maske, kljanovi, proteze, cijevi, razne sprave, kraljske glave, osmetnice. Trošnja, bacanje, izvijanje, lomljenje, trošenje tijela u iscrpljujuće repetitivnim sekvencama koreografije razbija narativnu pletivu i dekorativna funkciju razmazanog scenskog pokreta. Glazba parazitira na nacionalnim budnicima, napitnicima, koračnicama, pogrbenim marševima, etno melodijama i instrumentima, pa se pretapa u lirsko peširanje po citri, pa u otkanje, žvotinjsko zavijanje, ili u mješavinu zvukova džungle, svenira, stadiona, strojeva, kiše; i tako nepodnošljivo buja, tešti, grmi i razbija se u sudarima ušanih rotora, praskovima činela i urlicima *Velikog Meštra*. Snomom ikonoklastičke *kipermetastaze* napokon proždire kulise onog *vlaka-kljanova* dok čitava scena naizgled ekspresionistički dehti, kriči i ujedno se kesi.

Pokukamo li razabitati poluge predstavljачke mašinerije, vidjet ćemo da su sastavljene još u prevratničko doba novokazališne avangarde, prije svega u arsenalima Mejerholjda, Piscatora, Brechta i Artauda. No, strukture i forme tih su poluga već istrgnute iz okova davnašnjih funkcija, oslobođene (zlo)rabljenog, već normiranog estetičkog i ideološkog kapitala, te ubačene u sono naizgled i zakratko nemoguće kombinacije (počevši od araitanja *hiperogfija* i *V-efekta*), u kojima jedna drugu ujedno prožimlje i naglobljuje, razaraju i stvaraju, kontaminiraju u smjesi izobličanih hibrida koja se brzo guta, ali teško vari. Umjesto funkcije i norme, mašinerija *Velikog Meštra* suvereno i u obilnim količinama rasipa strukture i forme avangardnih procedura. Ali, ima li takav razasutan metabolizam svoja estetičku svrhu, opravdanje, pa onda i vlastitu ideološku prozadu?

Usljed neprestanog prementiranja, ulančavanja, križanja i kidanja montažnih sklopova, stapanja i nastapanja, svaki se stilski postupak ne samo višestruko i često simultano nadomješta i nadgrađuje, nego se niti ne uspijeva dovršiti pa da nekim začudnim sadržajem ispuni svoju izopućenu, beskrajinim umnažanjima čak zagašenu proceduru. Predstavljачka mašinerija *Velikog Meštra* svoju začudnost primarno postiže gonilanjem i zabukanim radom, a ne pukim kombinacijama poluga već izbljeditih u masiri, ili čak samjerno nehajno slođenih, sve do te mjere da čitava predstava mjestimice škripi i dahće kao *kljase* pred potpurnim kolapsom. Svaki postupak-poluga rabi se na razni intenzivnog doživljaja uslijed prvog prepoznavanja te, nakon što se zalije atraktivnosti istroše, odbacuje u kotao razbješnjelog pogona mašine, ne bi li se čak i iz olupina isisala snaga za maksimalni intenzitet izvedbe predstave. Raznolazna polifonija iskazanih, izdanih stilova, postupaka i efekata, disonantnost kojih jednako otopljuje njihova (naizgledna?) potrošenost kao i jedva podnošljiva nestojnost, bujnost, buka, brzina preobrazbi i razmontiranja, naposljetku dovodi predstavu *Velikog Meštra* do ruba izdržljivosti i uvjerljivosti, u središte iznimno riskantnog paradoksa, odakle se svakog trena može sanovratiti u kol ili se uplesti u spiralu samouništaavanja, a ujedno i žilavog samo-obnavljanja.

Prije nego li nastavimo, valja nam zaobići zablude koja već vrebaju: kako se upotre u ikonoklastičkom "vihoru, vrtlozima i virovima" (Castellucci: 65) može osoviti takva strategija predstavljanja koja bi da bez dvojbe prokaže onu već opisanu hrvatsku *Šuperkrivovornu*? Ma koliko impresivna bila politička smjelost inverzije *modrog praskozorja* u *hrvatsku namu*, da je samo inverzija na djelu ubrzo bismo se sudarili s pri-povijesti o nekom drugom *praskozorju*, primjerice *crveno obojenoj*. No, rekao bih da i prekrat koji predstava provodi razgrtanjem trulog tkiva *Šuperikone* valja bezinski konimizirati kao dobro poznato, premda mučno, dijagnozu. Ikonoklastizam na Brezovčev način ne zaustavlja se već na obratu u nasporedima unutar reproduktivne hijerarhije vrijednosti, nego razara dublje i bez alternative. Umjesto da se upregne u poslove otkrivanja *drugacijeg pogleda* i iscrtaavanja *kone slike (društva, povjeka)*, mašinerija predstave razbacuje direktne i provodljive metafore ili *strove* izravne prizore inverzije, pa se usred tolike bjelodanosti kritička napetost između rušilačke (samo potencijalno prevratničke) antagonističke sile i *Šuperikone* brzo troši, premda u prvi mah zaokuplja najviše gledateljske (pa onda, čini se, i redateljske) pažnje. Zastigmo ima gledatelja koji sa daju navesti na interpretativnu tezu da se ovdje agira iz pozicije *lijevog revora* zavijena u kil *Jugo* nostalgije, no rekao bih da Brezovec, baš kao i na razini zavodljive razuzdane polifonije stilskih atrakcija, upravo u situaciji najvećeg rizika po vlastitu etičku - političku i estetičku - (o)poziciju pronalazi priliku za drugi, jači i smjeliji ikonoklastički udar.

Ekstremna hiperboliznost i neposustali krešendo ikonoklastičke agresije kao da ispituju one upravo fizičke granice vlastite održivosti, ne bi li ih u posudaom trenutku probili, pa izložili i samu agresiju razornim naletima ikonoklastičkih *šumavanga*: zakon razaranja *ikone*, valja razoriti i *samo razaranja*, ne bi li se spriječio njegovo ideološko uzemljenje u sferi rulevina *slike*. Da bi efikasnije razotkila *Šuperikone*, a njedno odoljela ikonopoklostvu na drugoj strani, ikonoklastija na Brezovčev način hoće se napreznuti dalje od mejerholđovske *devonske groteske* i piscatorovskog *izvanjskog potenciranja konkretnog efiksa*, preko antadovskih magičnih ajena, dalje od brechtijanske kritičke *dionance*, dublje od prvog udara, prepoznavanja, doživljaja, direktne metafore. Trošenje, isisavanje, forsiranje, karikiranje, gomilanje, ako istreba i silovanje, predstavljačkih stilova, postupaka, funkcija, atrakcija, žanrova, kao i političkih (o)pozicija, njihovo ujedno nostalgično slavljenje i zlorado odbacivanje u masovna (postmodernističku) grobnicu, samo je priprema faza za presudni ikonoklastički udar: *rukove sa raznoga seba*: hitati poljema preko leževa, udisati smrad, namjerno se zaraziti fatalnim bolestima, eksperimentirati s vlastitom izdržljivošću, a istodobno iščekivati prijelomni trenutak rasputnuća pod pritiskom intenzivnog rasta gomile zaraženih klica, ekstremne zabuktalosti predstavljačke maline i gastoće brzopotrošnog semantičkog (političkog) goriva. Hoće li spriječiti zaplitanje u ideološki zategnute lance reprezentacije, ikonoklastička agresija mora se u istom naletu obrusiti i na vlastitu rušilačku strategiju. Degenerirati hitno valja i degeneriranje *slike*, metastazom izjedati metastazu, upastiti se u paradoksalni proces ikonoklastije ikonoklastije, *prođirvanja* vlastita *tijsla-lefa* u nepodnošljivo halabuci i izludajućim simulacizmima stvorenoj zbrci. Ironija vrebaju. Ali odakle?

Tamo gdje Castellucci vidi ekstremnu *ljepotu i krabrost*, u "napada na vlastiti rad" (66), u svojevrsnom ikonoklastičkom samoubojstvu, Brezovec vidi i *ironiju* ekstremu. Kretati se putem razaračke auto-ikonoklastije, paradoksalno, znači ne samo hiperbolizirati, eksplozivni kompleks predstavljačkih procedura (postupaka, figura, stilova, šd.) samazno konimizirati i bespoštedno usmrćivati, nego i sa svakim sbojtitim udarcem nitiiti a ujedno time povratno, nehotično ali i neizbježno, potvrđivati vitalnost (koja je još uvijek daleko od stabilnosti) predstave, ideologije, politike, *slike*, teatra, pa onda i samog beakrajnog ikonobojstva. Dosljedna ikonoklastija neminovno je zarobljena u procesu nepekidine (i neograničene) (auto-)ikonoklastije: najjačim udarcima valja posjedivati upravo vlastito *njevo*. Jer, kada bismo pomislili da posljednjim ikonoklastičkim zamahom dohvatismo praznina i tišinu, ili radlje ideološki nevizu *slike*, već bi se u prekida procesa razbijanja *ikone* iz krotina kondenzirala nova ikonofilija. Premda često riskina i s takvim

prekidima, Brezovčev ikonoklazam svakako priječi formiranje "iznova iznute dijalektičke slike" (cf. Diamond: 66-67), pa ujedno čini se u beskraj razara i radi na novo-razaranju razaranja. *Teta* gradi razgradnjom, onemogućuje asimetrične "bljeskovite uvide", ali ne tako da diktaatom prigisi "dijalektičku kontradikciju", nego time što priječi da se osvoji i sama rezo, vadeći izložena sudarima s vlastitim udarima, slama u neprestanom rušenju čitava predstavljачkog sustava, svijana u procesu neprestano obnavljajućeg paradoksalnog paradoksa, koji nepodnošljivu pregratnost crpi iz "nemogućeg strateškog i mentalnog proturječja" (Castellucci: 66): održavanja u neravnoteži. Utopije distopije.

Ma naravno, takva strategija može se ovisiti samo u hitjenju, doživljenom, rekao bi Gavella, porizrenju. No pitam se ovdje o plovidlu, a ne o Kopnu: dok Kričkin Kolombo misli u tangenzijama, a kompasima većina u kružnicama⁴, za Brezovca moglo bi se reći da misli i radi predstava Velikog Meštra svijta kušlja u beskonačnim, nazovimo ih autoreferencijalnim (autodestruktivno-kreativnim), spiralama: ikonoklastičja ikonoklastije radikalna je dis-reprezentacijska strategija uvijek dvostrukog - budesnog i šadovilnog - čina i učinaka: ideologiju ništi maksimalnom ideologizacijom, u Novosve ujedno bjesomučno razara i obnavlja *Štaro*, estetski užitek pronalazi u hašapljivoj konzumaciji teševa; sliječe vlastita udarnička ruku, same sebe prepoznaje tek u samoubojstvu, usmjeđuje da bi covojila život (ali uvijek sve samo privremeno).

Ali Meštar Brezovec, taj paradoksalni demijurg nad svojim ne-djetlom, stvaratelj (samo)uništavanjem, mjestimice prekida vrloženje neograničene ikonoklastije ne samo da bi zavodio gledatelja privremeno nezakrnutom slikom (zgarišta), nego i da bi se zakratko izvukao iz začarane spirale, pa (auto)ikonoklastičke zamah predstave umetnuo u okvir vlastite (kao du?) povlaštene uloge svezanog (samo)promatrača, koji se i sam namjerno utapa u vrtilozima, sve dok mu druga ruka čvrsto drži spasnosno ude ironije. Nisam siguran, međutim, možemo li o ironiji u predstavi Velikog Meštra bezrezervno govoriti: napokon kao o središtu diskurzivnog kristaliziranja slike djelatnosti citona/autora/subjekta s neizbježno ideološkom perspektivom, ili je ipak uloga ironičara samo privid koji skriva zavoje nove ikonoklastičke ironične spirale oko spirale. Naravno, ironija izbija najprije na mjestima najpovrjednijeg ikonoklastičkog zahvata, u naglim žanrovskim prevratima, parodiji stilskih postupaka i otrcanih političkih (o)pozicija, u nagibu čitava predstavljачkog kompleksa prema tragikomičnom operetnom spektaklu - dakle u samoj spektakularnosti kao dimenziji omiljeljo kiču. No, prijelomi ikonoklastije u auto-ikonoklastiji, ta "uvrtanja velikog iskustvenog reljefa života" (Castellucci: 66) u, ponavljam, *nemoguća strateška i mentalna proturječja*, trenuci su ironijskih klimaksa koji se, dakako, i sami pod pritiskom vlastite ekstremnosti, ubrzo samo-zarazaju, pa time i samo-obnavljaju, te tako uvrtu, i uvrtu, u beskonačne nove ikonoklastičke spirale, koje sve na koncu, u humornom dinamizmu stvaranja-razaranja, paraliziraju (po)misao - primjerice, da je mogao izvuci glavu iz omče.

Iznova paradoksalno, svojom beskrajuvu perspektivom, u kojoj svaki ikonoklastički zamah, u interese svekolike dezideologizacija, ima biti zaskočen auto-ikonoklastičkom destrukcijom pa naposljetku i sasjeden ironijom, i tako u nedogled, Brezovčev ikonoklazam čas krhke, čas napete, ali uvijek plarikodične spirale transformira u, metaforički naravno rečeno, čvrsto zategnute lance nemokidivih karika.

Ikonoklazam, ma koliko se trudio u spiralu sverpotežne (auto)ikonoklastije uvući i vlastiti razbi- (ali ipak!)-koncept, što dalje joj izmiče - to više se primiče ideologizaciji vlastite (samo)ra)gradbene metode, pa onda i vlastita svjetlosna/dvoru. Ikonoklastička spirala ima zaobići jedino sam ikonoklazam, malne sakralizirani -izave, poetički i a-etički koncept svojevrsne - autocizme? - političke prakse, (u) kojoj ne može biti alternative naprosto zato što drugo ne može dohvatiti neprestano razaranje - a ne samo izmišćanje, odgađano, namještanje - *prvo*. Velikog Meštra nehotice (?) se događa da i sam generira totalitarizme, različiti po prirodi, svrsi i dometu od totalitarizma sahranog u svojski napadnoj hrvatskoj Superitovki, ali i iznemađajuće

⁴ Kletits Kolombo: Zemlja nije okrugla! Pa ako je zemlja i okrugla, može misli nisu kružnice! Ja mislim u tangenzijama! Nama je krog nade u ponorak! Nama je Novo prevrtati se neobrotom putem natrag u Staro!

ma sličan po mehanizmu prišlo: po teroru hipostaziranog koncepta - upravo diktatore - ikonoklazma, koji svaki pokušaj otpora ili čak iskoraka iz vrloga, višora i virova čini bezizljeđnim, bezrazložnim, tragikomičnim. Sve će se tu pretvoriti u ništa. Mase tijela-maski masakriraju se u svijeta-mesnici. Osviješteni pojedinci pijano kreću i siluje trudu Babu. Naga žena u oblaku zatrudni u kožnom kaputu Jefta Pogrebnog zaroda. Tragedija degenerira u operetu, operetu razara metafizička kaifofonija. Predstavljačka mašina napinje se i teži do raspuknuća i potpunoga mlaka⁷. Predstava se izobličuje i urušava u iskrivljenim zrcalima samo-parodije. Izgleda, u tom svijetu ne može se sastaviti vrijednost u koja se daje barem sumnjati, nekmoći vjerovati; ne može tu opstati identitet koji nije tek ruševina privida, olupina ili najviše mješavina nagona, banalnosti i ropstva; ne može postojati (s)tvornost koja će probiti slika/predstavu, niti slika/predstava koja neće, tek što je nastala, i sebe dati zaboriti u spirali (samo)razaranja. Čak se i imperativ *Nepoznatog Nekog* i moć Prepoznatog *Halje* raspiju u *Pozvate Nitkoviće*: bezimena tijela-maske, idealan samonadzirući, samonitavajući i samoobnavljajući materijal u nevidljivom kavezu totalitarizma. Pravi je kavez, izgleda, neophodan samo za pse, ubačene na pozornicu u posljednjem činu predstave.

ODLUČITI (NE) (RAZ-)GLUMITI

Premda se predstava *Velikog Meštra* samo-razara prema programu neprekidne (auto)ikonoklastije, ona se u ovom eseju nije mogla *promatrati*, analizirati i komentirati drugačije nego upravo kao ono što najmanje hoće biti - kao paradoksalni, ali ipak proizvod, predstava, slika. Usto, makoliko bila dosljedna provedba uvertanja svekolikog predočenog zbivanja u ikonoklastičku spiralu, teško da možemo izbiti iz svijesti činjenicu da je na djelu - više ili manje vjerna - realizacija ne samo koncepta, nego čak i virtualno postojećeg, ponovljivog i postojanog artefakta (nazovimo ga scenarijem ili partiturnom predstave) u okvirima specifičnog koda kazališta⁸.

Možemo se, naravno, zaustaviti na *dis-representacijskim* zbivanjima unutar okvira *slike* i paradoksim ikonoklazma, posebno pak produbijenim u kontekstu njezove repertoarne distribucije, koja uvijek iznova (u deset sati i trideset minuta) definitivno prekida konceptualnu *beskonačnost* ikonoklastičkog uvertanja. Možemo se spociti oko teze da je demijurgova zaokupljenost vlastitim samootujstvom i destrukcijom (u okviru) vlastita djela izodobno uvjerljiva potvrda njegove vitalnosti i okretnosti u odabranom (kao da neželjenom) ideološkom utocištu. Možemo se složiti da institucija kazališta naivnim čini svaki zbor o dezideologizaciji predstave pod tim krovom. No, dok isporavamo koncept ikonoklazma kao proizvod, mogao bi nam promaknuti, rekao bih, presudniji problem: netko je i nekač proizveo, štovile, sa svakom pojedinačnom izvedbom predstave uvijek iznova u nekoj mjeri i na neki način ujedno ponavlja i pro-izvodi *Velikog Meštra* svija halja. Tragovi proizvođenja naziru se unutar okvira predstave, premda se rad koji ih utiskuje ili samo otvara za sobom, mahom zbiva i izvan, prije ili iza, a ne samo u tijeku izvedbe pred(p)ostavljanja okvira. Koja su, dakle, obilježja procesa proizvođenja, napose glumačke pro-izvedbe? Odakle obiljci?

Premda je zbog isprepletenog *vileglazja* kazališnog predstavljanja nemoguće jasno razabrati koji *glas* kome pripada, odakle i dokle seže; premda jedino prezestan glumac-izvođač utjelovljuje neke *glasove*, ovdje i sada čini govori (ali, još uvijek, u čije ime?), teško se othrvati barem dojma, ako ne i činjenici, da je

⁷ I na kraju izvedbe predstave redovito uslijedi pljesak zastada mlaka.

⁸ K tome, i slika se kazališni kod formira kao, parafrazirano li Lotmana, modalitetni sistem, ili mešda radije *posljed* drugog stupnja, koja se izgrađuje na već diskursno kaljeni i (st)vrnuto - da ne kažemo priredi - tijela, te se izdaja zabavljajući svojoj autostijelivosti.

Ikonoklastičko dis-otudnjenje još se uvijek provodi i u kôdu kazališnog medijskog, a uvijek red i u kôdu neke, pa makar i konzultativne.

predstava *Velikog Meštra* (a ne izvedba, niti predstavljivački tekst koji *piše* gledatelj) u prvom redu proizvedu već više puta prozvanog Branka Brezoveca, kao nevidljivog, fizički odsutnog, a opet nekako svprisutnog redatelja, autora, po teoriji upuštenog u gustišu tekstualnosti, ali u procesu nastajanja kazališne predstave itekako aktivnog, pa i najodgovornijeg za specifična - usudimo li se reći i jedinstvena - *diskurzivnu kombinaciju* u/po kojoj je predstava proizvedena i koju ujedno i sama pro-izvodi. Ako se složimo da redatelj Brezovec ima jedinstveni koncept¹ i ima moć (veća ili manja, razvidna ili prikrivena) da ga provodi u diskursu predstave, *krug izvođača tijela* (koja uvijek vrebaju priliku da se odupru) - treba li mu nešto više da bismo ga smjeli proglasiti autorom?²

Sudarima i razbi-montažom sklopova predstave Brezovec je mogao izazvati takav ikonoklastički vrlog (ironije) koji usisava i predodžbu o njezinoj demijargu, no da je recept *de-demijargizacije* iskušao i u procesu proizvodnje, ne samo da takvu, ni bilo koju drugu, predstavu ne bi proizveo, nego bi razbio i koncept ikonoklazma, a vidjeli smo da Veliki Meštar ipak nije spreman i za proboj vlastita ideološkog okvira³.

Kao područje najvećeg rizika za uspjeh provedbu ikonoklazma na Brezovec način pokazala se - gluma: ali ne gluma na razini reprezentacije, nego u pogledu izvedbe: ne u smislu estetike i kvalitete, nego odluke, tehnike, osobnosti i etike.

Zbog činjenice da svojim činjenjem pokreće čitav predstavljivački pogon kao njegov jedini uvijek prezentan pro-izvođač (ali ujedno i proizvodi), glumac-izvođač raspolaže odlučujućom ulogom u procesu stvaranja predstave, a onda i svake njezine sljedeće, ponajprije zahvaljujući glumi, više ili manje (ne)ponovljive izvedbe. Ta se presudna uloga sažimlje u prvom činu glume: odluci da se glumi (u životu-teatru, u nekoj predstavi, ajeznoj izvedbi, u svakom njezinoj pojedinačnom trenutku). Dakačo da različiti mehanizmi prisile - od objektivnih okolnosti do subjektivne želje - urječu na sam čin donošenja odluke, ali glumac raspolaže i različitim načinima da prikriva svoju pravu (rekle bi se - istinu) odluku, pa čak i njome - u ograničenom opsegu - manipulira. Činjenica da je prvi čin predstave/izvedbe uvijek *a činu* (ili činjenju) glumčeva tijela, otvara pred glumcem-izvođačem čitav napon mogućih daljnjih odluka, uključujući i onu da se glumiti - tako, sada, ovdje, s nekim, za nekoga - naprosto neće. Naravno, glumački otpor je rizik za svaku predstavu i svake njezinoj pojedinačnoj izvedbi, pa tako i za onu koja zastupa koncept ikonoklazma. (I naravno, predstavu *Velikog Meštra* baš će lukavom inverzijom poželjne odluke uloviti glumce u, dakačo, ikonoklastičku klopku.)

¹ Možemo li, osime, izmisliti da početni angažiranih glumaca-izvođača (napre?) sledi predstavu koja bi barem nalikovala Brezovecova *Velikom meštru*? Možemo li zamisliti redatelja koji bi napravio predstavu *Kršetina Velikog meštra* jednaka Brezovecova? Možemo li zamisliti Kršeta koji bi u kazalištu (napre?) postavio svoju novela *Velikog meštra* na Brezovec način?

² U knjizi *The Death and Return of the Author* Sigmund Barthes raspravlja o paradoksu opasnoga koncepta (uloge i djela) autora upravo u *žanrovima* onih autora koji poglasile teorijama *text*, pako pro-izvedeno iz diskursa te saopštenosti autora u *pisama*: "The death of the author emerges as a blind-spot in the work of Barthes, Foucault and Derrida, an absence they speak to create and explore, but one which is always already filled with the idea of the author. A massive disjunction opens up between the theoretical statement of authorial disappearance and the project of reading without the author" (154).

Možemo li (ili, znamo li), medijati, prepoznati i imenovati autora i koncept? Možemo li (uvijek?) već rešiti (i nekog kanona i institucije (pa tako, primjerice, i iz institucije novog ili klasičnog kazališta), ili doima možemo prepoznati i naki vrhovi? Naravno, kao što je *projekat čitanja* (odnosno gledanja predstave) nezamisliv bez autora, nezamisliv je i izravni naokog specifičnog vrška ili manjka konteksta. I naravno, nemislive je da u istom kontekstu drugi gledatelj sople ne prepozna, ili s nekom drugome, odnosno drugojše prepozna autora i koncept. Ukratko, za svako prepoznavanje neposredno je i neko posebno (naokog, a opasnost od reologije nema sve dok se ono ne imenuje kao *koncept*). U predstavi (ne izvedbi, ne predstavljivačkom tekstu) *Velikog meštra* prepoznavanje djela(yvanje) teksta, mreža, odluka i manipulacija kontekstnog autora-redatelja-proizvođača, ne postojanje jedinstvenog koncepta. Te, medijati, ne znači da se *Velikog meštra* ne može glumiti/odlikivati kao *žanor* diskursa, napro ili triještati imeniti.

³ U sekire drugim predstavama Brezovec se pokušao probiti preko okvira koncepta kazališnog ikonoklazma (*El, El, Tra*), pa čak i preko riba kazališta (*Se, Se*).

Fizički prisutan glumac-izvođač generator je osnovnih *dis-representacijskih* izgleda, izvršitelj najdjelotvornijih *diverzija*, ali i potencijalni začetnik *otpora* konceptu ikonoklazma. Makoliko bilo disciplinirano i isprebijano dubokim ožljicima u koje se usjekoše umrežene krvne žile raznolikih diskurzivnih sastava zaduženih da ga obuzdaju, tijelo, pa tako i tijelo glumca-izvođača u povlaštenom prostoru i vremenski izvedbe predstave, još uvijek čuva zalih neukrotivog potencijala organske prirode, koji će ikonoklastička procedura znati razbuktati, pa nadobudna snagu – istovremeno je katoči u vlastitom interesu – iskoristiti u agresiji na *sliku*, uvijek već ideološku strukturu reprezentacije. S druge strane, *gestas pokazivanja* kao podloga *efekta raz-otadenja*¹¹, već je prvi *metarepresentacijski* iskonski iz *hipnotičkog polja* predstave/ slike/preobrazbe, a također je u nadležnosti glumca-izvođača, posebno složenih i proturječnih sklopova njegova *germičkog izražavanja*. Ali, koncept kazališnog ikonoklazma na Brezovec način ne računa samo s glumcem koji barata stilovima, postupcima i procedurama iz arsenala avangarde, pa se tako, primjerice, tragom Artaudove vizije spremao suočava sa *zamašom prema vanjštini iz dva otvorena okrajnosti*, ili se, tragom Brechtova organona, očudujuće-kritički, a isto i *borbeno*, peregiba nad (historijskom, društvenom) proizvedenosti predstavljenog zbijanja, lika, kao i vlastite glume. Brezovec, isto, očekuje da se i takav raznolik *repertoar* glume sruči u nepregledne zavoje ikonoklastičke spirale, samo-zapra – pa ironizira razaranje, pa ironizira ironiju itd. – u simultanim eksplozijama metastaziranih *zlika*, neraspletim mostovima križanja, u sumanutoj kinezi, nepodnojljivoj buci i buci, u lavetu, kiču, masi i mesu. Psihofizički otpor prema takvoj *dis-reprezentacijskoj* proceduri gotovo da je prirodan, čak, ili možda najprije, kod onih glumaca koji raspolazu barem *lektivnim dijelom repertoara* koji valja bezočao trešiti i ništiti. Jedno je, naime, osmisliti koncept, pa razneti, ne bez ironije, i svoj privid u utrobi sveproždrijače spirale, a sasvim je drugo sa svakom izvedbom iznova *naći se*, fizički i psihički, na bojniom polju takva spektakla. Polazeći vjerojatno od pretpostavke da u *ansamblu* Zagrebačkog kazališta mladih, kao, uostalom, i u čitavom hrvatskom glumištu, nema mnogo glumaca koji mogu (usuduju se) podržati njegov (!) koncept svojom glumačkom spremom, a isto i sâm izgled nespreman da tijekom procesa rada na predstavi koliko je uopće moguće nadoknadi – što tradicijom i obukom stečena, a što inertnošću produbljena – manjak, Brezovec se povukao u sigurnost redateljke svednice te odlučio za, najblže rečeno, *žongliranje s raspoloživim materijalom*¹². Dakako, ne bez dodatnog osiguranja: na mjestima gdje izvedba, već po svojoj kontingenciji, naravno pak podobno upravu programu ikonoklazma, izmiče potpunom nadzoru, (u izvedbi fizički neprisutan autor) Brezovec računa na (sve)moć koju mu jamči institucija kazališta i uloga redatelja, učinkovita čak i kada se ironizira i razbija. Dapače, možda baš tada i učinkovita.

Manjak redateljeva interesa, a možda i spremne za pomni rad s glumcima, u kombinaciji s opasnim manjkavostima glume, iako je mogao spektakl razbi-spektakla pretečiti u *katastrofu*, da oba manjka Brezovec nije meštanski izokrenuo u vlastitu korist, pa poduzeo *ženst* ikonoklastički *zapađ* na čitav sustav glume, podrživan za vrijeme pripreme i u tijeku svake pojedinačne izvedbe predstave.

Već opisana (auto)ikonoklastička *plurikodična hiper-gluma* s jedne strane, a s druge strane rad sirovog izvedbenog materijala, prizvoda (ne sužao hinjaing) predstavljalačkog *achaja*, upravo diletantske *raz-glume*, dva su inače temeljna i dijanetratno suprotstavljena, ali po svome učinku jednako razorna koncepta u službi Brezovecova ikonoklazma. Zbog manjka glumaca spremnih da provedu i podnesu prvi koncept, ali i zbog redateljeva složenijeg ikonoklastičkog plana, u predstavi *Velikog Meštra* binarizam *hipertrafiranje* i *atrofiranje* glume sužao je razbijen i modificiran. Mnogoljudni glumački ansambl rascijepljen je u tri skupine.

¹¹ Tako Suviz tonadi i prevodi Vrejvrendong (26).

¹² *Problem stanja* (trađije), *odukacije*, *repertoara*, *težnja*, *krivice* glume u hrvatskom glumištu u ovoj prilici osavijazan izvan *medija* razgovora. Izaše, mnogi isposli tog problema razvideli su u razgovoru Nikoline Bajac, Anice Tonić i Katarine Bistravić-Darvas, koji je pod naslovom "Glumišta-performansa-plazmaza" objavljen u ovom broju *Proleje*.

Prvu skupinu čine ne-glumci, i sami podijeljeni u tri podskupine: u prvoj su igrali ulogu scenski radnici zadanih za (razigranije) prizorišta, a u drugoj razigrani glumački dilematni (poeti, vatrogasac, intendant, poslovni ravnatelj i drugo angažirano osoblje kazališta), koji maksimalnim trudom uspijevaju proizvesti minimalnu, rekao bi Kirby, količinu glume, pa u tom nesrazmjeru između truda i učinka nehotice parodično razgru i čitav mehanizam proizvodnje iluzije glumačkom igrom. Iz svoje zasebne treće podskupine, na glumačku varku vreb predstavnici umjetnosti performansa. Različiti *dile*-reprezentacijski ekscenzi prve, ne-glumačke, skupine - od usiljene scenske dikecija i neumjelnog kretanja, preko naivne identifikacije ili pak automatiziranog izvršavanja *zadataka*, pa sve do razgolićene tjelesnosti performerice Anice Tomić - prvi su udar na predočbu o *pravoj, točnoj, solidnoj, psihološki produbljenoj*, karakternoj, realističkoj ili različitim stupnjevima stilizacije *posvećenosti* ali obavezno *nepropusnoj* glumi, koju tradicionalno, uz nekoliko prekida kratkog trajanja, uzgajaju hegemonističke institucije hrvatskoga glumišta, predvedene lancem nacionalnih i gradskih kazališta te Akademijom dramske umjetnosti. No, *Sapieriskona* hrvatske glume/glamca uružit će se tek kada ikonoklastička spirala usle preostale dvije *prave* glumačke skupine unutar ansambla *Velikog Meštra*.

Već prema svojim sposobnostima, opsegu uloga i vrsti zadataka, dio glumaca odlučio je - glumiti. Mula što se od njih bacem približno zamah *hyper*-glume, pa u jeku prebacivanja iz predstavljajućeg stila u stil, modasa u modus, žanra u žanr, zapahnuo rukom Kainovom i na vlastiti zamah, no gledani na okupu, ponekad i doslovno u koreografiranom *oslojaplovu*, glumci druge skupine složno se žrtvuju konceptu ikonoklazma.

Treću pak skupinu čine oni glumci koji se, upravo instiktivno, odlučile - oduprijeti. No sve što su smogli pametiti kao alternativu tek je nehotični gest: njima se, naime, očigledno ne glumi. Njihovi su pokreti i govor ratinski i usiljeno stilizirani, a lica zaledena u ekspresionističkoj grimasi koja, međutim, ne upućuje ni na kakav unutrašnji sadržaj. nekmoli ekstazu izvođačeva posveđenog reprezentiranja prigrljenog lika, nego tek raskrinkava glumčevu žurnost da se utekne kliseu koji će uz minimalni trud, ali s maksimalnim učinkom, prikriti odluku. Zato što se njihov otpor zastavio već na prvom koraku, *gestus* koji se izrodio iz potencijalno kreativne odluke i nije mogao biti nego nehotičan.

Na takav je ishod odlučivanja vrebao *redatelj*, pa je spremno zaskočio skupinu zbenjenih i nespremnih glumaca. Supostavljanje šuplje glume pravih glumaca zanesenoj izvedbi ne-glumaca duž samog ruha glumačke reprezentacije i ispod izvriježenih kriterija *dobre glume*, *prave* je glumce gumulo u željenu zagrljaj ironičnog dvojništva: i jedni i drugi uhađeni su u polja *dile*-reprezentacijske funkcije *dilematizirani*¹⁴. Treba li uopće posebno istaknuti da se prva i treća skupina glumaca razorno-ironično odnose prema drugoj skupini *pravih* glumaca, onih koji su voljni glumiti, pa to zdušno i čine, s više ili manje uspjeha?

Ipak, valja imati na uma da (glumački) *dilematizirani* maše dvosjeklim mačem: njegov prevratnički, oslobađajući ikonoklastički učinak je očigledan, ali i njegov je *svajak* (znanja, sposobnosti, svijesti, nasuprot vilku naivnosti ili pak inertnosti) lako zloupotrebljiv. Na primjer, glumačkom će *dilematizmu* Beozovec pripisati i visok stupanj upotrebljivosti u slavljenskim prigodama, kada se kazalište potpuno predaje svojem ideološkom - drжавetverskom, nacionalističkom, aktualno političkom, religijskom - angažmanu. U okviru predstave *Velikog Meštra* odigrao će se i *predstava u predstavi* kako bi se metateatarski razgrmala dvostruka narav *dilematizma*. Posmala reprezentacija posjeduje razornu snagu koja se može, uslijed pomnožene identifikacije, izroditi i u beženoj nasilje: *dilematiska predstava u predstavi* raspada se uz divlju pucnjavu, dernjavu, falš varijacije na temu iz volebne nacionalne opere Nikola Šubić Zrinski, rečanje i dahanje silovanja i krikanje silovane Marije. Upravo zbog opasnog poremećaja odnosa u reprezentacijskoj situaciji, kada silni zanos prenosi *dilematu* u stanje potpune poistovjećenosti, stanje kojim ne zna ovladati glumačkom

¹⁴ U kontekstu ikonoklazma *dilematizirani* valja shvatiti kao kategoriju razbi-estetike, ali ipak - estetike, pa čak i kad je nehotično proizvedena.

tehnikom niti ga kritičkim odmakom prevladati, *dilematizam* je plodno tlo za manipulaciju. A to je već posao za Velikog Meštra.

Pravi glumac koji je odlučio *ne-glumiti* i ne-glumac koji hoće *da glumi* razlikuju se po količini znanja odnosno identifikacije, no njihovo se dvojništvo može uspostaviti na drugoj razini, nazovimo je razinom nespremačnosti: pravi glumac koji nije spreman ustupiti se oduprijeti redateljevu konceptu (zato što neće ili ne zna kako), ne može u danim (ili točnije nametnutim) okolnostima izbjeći naprosto *lošog glumi*¹¹, pa stoga neodoljivo nalikuje dilematu. Istina, između loše inertne i loše dilematičke glume mogu postojati vidljive razlike, ali unatoč razlikama, sličnost će se već uspostaviti barem po tome što su i jedna i druga nadasve podobne za manipulaciju: prva zato što se ne zna ili neće kritički produktivno oduprijeti, a druga zato što slijepo vjeruje. Takva relacija u specifičnom političkom kontekstu tijekom, prije i poslije devedesetih, mogla bi se protumačiti i kao kritički komentar poračavajućeg stanja hrvatskog glumišta, uloge hrvatskog glumca ili, ako hoćete, *Hrvatske Glave*, da se naizgled dohvaćena teza već ne utapa u novom vrstogu ikonoklastije na Brezovčev način. Problem koji nam ne bi smio promaknuti krije se upravo u - načinu.

Pokušamo li se temelje indicija koje se nadaja iz izvedbe predstave razabrati što se *zbivalo* (to zbiljava), kako je proizveo i kako se proizvodi ikonoklazam, suočit ćemo se s novim (nehotičnim?) dvojniškim odnosom. Produkcijom predstave Veliki meštar svjeta kažu - u pogledu redateljske metode, pa čak i, doslovno, uložnog kapitala - Brezovec je reproducirao upravo one mehanizme represije, manipulacije, tajnog nadzora (često putem razdora), discipliniranja i moći kojima je svoeena - inače malim prstom *kašnovske rake* hitro srušena - totalitarna hrvatska Superikona. Totalna ikonoklastička predstava Velikog Meštra i sama se odvijala na pragu redateljskog totalitarizma. O pragu je ipak riječ zato što ni Brezovec, ni koncept ikonoklazma, ne djeluju putem klasičnog terora redateljske inačice marionetske, *teološke pozornice* (o kojoj zbori Derrida). U svojem kavezu svaki je glumac načelno slobodan sam donijeti odluku o glumi, pa čak u velikoj mjeri i o mikrosposrtnosti svoje uloge, no svaki je kavez potom slobodan u takve rasporedi koji unatoč ikonoklastičkim vrlozima, *vihorima*, *vihorima* moraju osigurati nesmetanu provedbu koncepta ikonoklazma. Ali, nije li onda *panoptičku zhenu* tek mimikrija *teološke*? I u tome je zamajka!

Pitanje koje sam do sada izbjegavao postaviti glasi: što se događa kada se u predstavi pojavi glumac-izvođač koji odlučuje i zna oduprijeti se konceptu, ali kroz izvedbu glume, ili, usudimo li se još uvijek misliti u tim kategorijama - svojom glumačkom osobnošću, osobnim načinom izvođenja?

Do sada je bila nepravdačno zapostavljena manja, ali presadno važna skupina glumaca-izvođača koji su ovladali ikonoklastičkom procedurom, pa se upravo svojom tehaičkom spremom najučinkovitije oduprijeti, ako već ne konceptu, a ono svakako manipulacijama u provedbi ikonoklazma¹². No samo je jedan glumac - pored ostaloga i zato što mu je glavna uloga pružila priliku - uspio i prevladati koncept, pa ikonoklazmu zariti nož u kičmu iznutra, iz utrobe, a ne iza leđa.

VLADATI SOBOM: PREVLAĐATI IKONOKLAZAM

Samo naizgled, Vili Matula idealan je glumac za potrebe Brezovčeve razbi-predstave. Mjestimičnija i uvijek samo djelomična probrazba u fiktionalni lik - unatoč retoričkom efektu kostima i perike - tek je sekundarni produkt glumačkih transformacija, koje Matula prije svega provodi na razini predstavljačkog medusa, stila i postupka, baš kao što nalaže koncept plurikodične *hiper-glume*. Premda bi za

¹¹ Naravno, valja predviđati i tebe podobnija, upravo groteskna, varijanta: da pravi glumac unatoč istoj želji *loše glumi*.

¹² Njihova imena nisu jednaka, ali njihovo je imenovanje nezrelo. Svaka izvedba predstave sastavlja svoj popis, no postoje dvije kandidate: Katerina Bilićević-Durđić i Josip Lelija u ulazi Velikog Meštra.

potrebe analize najlakše bilo izdvojit kontrapunkt kao okosnicu strukture rasporeda Matuline glume u predstavi *Velikog Meštra*, u tijeku izvedbe gotovo je nemoguće razlučiti svaku pojedinu liniju predstavljanja, pa reći da artaudovske hipnoidne ujade sukcesivno prekidaju ili pak, u nakom drugom kodu, simultano prate brechtijanske metode likvidacije obrednog. Kontrapunktkiranje principa Artaudova i Brechtova teatra - inače suprotstavljenih sila ključnog konflikta većine Brezovčevih predstava - odvija se, da tako kažem, u paradoksalnim očudjujuće-magičnim harmonično-disharmoničnim sklopovima, kojima se nastalo jesti transformacijski prijelazi (ujedno i predasi) u prognozu izvedbe/predstave kroz ikonoklastička spirala. Svaki se sklop u slijedu izvedbe razlikuje samo po trenutnoj dominaciji pojedine linije-principa, neophodnoj kako bi se izvanjska, izravna (a ne unutarnja, dijalektička) napetost izvedbe što dalje održavala u jedva podnošljivoj paroksizmu paradoksa.

Matula će otpastiti (ne i pastiti!) uzde razgobljene ekstatičke glume, deformirati lice u razjapljenu masku, razapeti udove preko razmetljive stilizacije, razuđene mime, preko razvalina arhetipske geste i rastrojena vrtloglavog plosa, pa u istom zamažu cijepati tijelo tako da se ujedno čitavim organskim i izražajnim kompleksima penapređe prema (*metafizičkoj*) strukturi *hieroglifo-ideograma*, a opet i prelama i neprekidno nad sobom pregiba u *gestu pokazivanja: demonstrira - izgovorje - pogubljenika*. Istu paradoksalnu proceduru izrasle iz sraza Brechta i Artauda (i Groszowskog), razvedenim modulacijama glasa Matula prenosi u protok verbalnih znakova, pa parajezički pregibi u intoniranju rečenice daju naslutiti umnoženu očudjujuće-magičnu razbi-partituru: susprezan napon izraza odjednom praskom ili pak mačnim postepenim opuzivanjem probija psihološki oblog i retorički pokrov ingovorene riječi, koja se uslijed fizičkih vibracija govora upravo otegljuje kao silovitu puzanju a protivora, da bi se već u drugom dijelu rečenice tijelo riječi rasprišlo pod pritiskom *trijeznog govora* sumnjičavog (samo)promatrača (vlastite) pre-izvedbe prikazivanja. Redoslijed parajezičkih pregiba može biti potpuno suprotan, a u krajnim točkama izvedbenog intenziteta dolazi do prožimanja pa međusobnog petinjanja sakobljenih glumačkih postupaka/principa/sila. Takvo grčevito paradoksalno stanje glume Matula može najjasnije predstavljati-izvodi u dvama srogovima, kada melodijsku liniju inkantacije, već razgovatu u krešenda pjeva-govora prema životinjskim jascima i kricima *konkretnog jezika*, kida razdrobljenim ritmom *povišenog*, mudrog ali još uvijek sabranog (samo)ironičnog govorenja protiv glazbe. Raslojavanje pa hibridizaciju glume naročito podržavaju dramatički zahtviti u strukturi govorne situacije, koji inicijalno udvajaju ulogu glavnog glumca. Fikcionalni lik djelatni unutar dramske situacije Matula predstavlja s prekidima, jer na određenim mjestima *izlazi iz lika* i preuzima posredničku funkciju fiktivnog pripovjedača, svojevrsnog sabranog komentatora unatrašnjeg halucinantnog dijaloziranog menologiziranja vlastita lika, kao i zbivanja u svijetu koji ga okružuje. Ubrzo, dakako, raspruža se jasni obrisi obrasca izmjene planova predstavljanja u sklopu iste uloge, samo u početku dosljedno raspoložene na govor lika i metagovor (citate, komentare, opise i naputke) sceničkog pripovjedača, nazvano prenesen i u područje *meta(gro)izvedbe* čitava tijela. Kako osnovni signal promjene predstavljačke instance/ funkcije nije samo promjena glagolskog lica, nego i propuštanje metagovora kroz mikrofon, zadiranje glasa lika u prošireni i produbljen preostre zvuka, koji je do tada pripadao samo *glumi* pripovjedača, proizvesti će potisak koji naposljetku oba glasa ucjpljuje u tkivo jedinstvenog a opet dvostrukog (dvoglavog, dvoglasnog) *tijela* govora.

Svaki u svojoj domeni, Bezovec i Matula odlikuju se ravnomjernim majstorstvom. Ali, jesu li i ravnomjerno u predstavi *Velikog Meštra*? Na prvi pogled, Matula je, kao i svi glumci, ipak prisiljen odigrati svoju ulogu u Brezovčevu konceptu totalnog (i totalitarnog) ikonoklazma. No, dok je svaki čini režije već utjelovljen, pa se u izvedbi predstave može pojaviti samo kao višestruko posredovan te osiguran *evdijektivni* sustavom moći koji dodjeljuje institucija a više ili manje represivnim i učinkovitim čini autoritarnost redatelj, svakom činu kazališne glume preživljamo već u svakom trenutku činjenja. Zbog te činjenice glumac je uvijek potencijalno u predasi, koju treba hjetiti i znati realizirati. Bez obzira na sve one (autore) u čije se ime pro-

izvodi, pa bili to dramski lik, Brezovec, Artaud, Brecht ili sâm glumac-izvođač, čin gluma uvijek se zbiva (Grotowski bi rekao: *rađa*) u "neposrednoj aktualnosti" (Stanes: 154): uvijek je nepredvidljiv i potencijalno subverzivan, nješto-trenutak rizika koji u hipu može izazvati kolaps svake kazališne predstave i svakog redateljskog koncepta, osim možda (Brezovčeva) ikonoklazma, koji će, kao što smo vidjeli, i spontani ili smjerani razbič-čin - bilo odluku ili događaj *ne-glume* - manipulacijom preusmjeriti u svoju korist.

Prednost stečenu spontanim ili osvjetljenim raspolaganjem detektorom predstave možemo i drugačije sagledati, u perspektivi glumačke kreativnosti. Fizička prezentnost i aktivnost u samom tijeku pro-izvedbe, čini glumca (kao i svakog izvođača) jedinim autorom neposredno prisutnim a svojom djelo, jer jedino je glumac i *izvorac i stvaratelj*, a njegova stvaranja u svakom trenutku pribivaju i recipijenti *svogstog* djela. Redatelj može svoju autorsku poziciju, ulogu, stav, identitet, autoritet i autoritarnost, pokazivati, dokazivati ili osporavati (čestože, poput Brezovca, razarati) samo naknadno, odgođeno, kroz diskurs i tijela drugih (prije svega izvođača), dok glumac-izvođač radi u re-akcijama, krvi, znoju, mesu, tajni, talionici primarno (upravo organski) vlastita tijela, te a - organskim kompleksima tog istog tijela - pri-svojenom, prerađenom, stvaranom i izračenom diskursu. Zato redatelj mora *vladati drugima*, a glumac mora *vladati sobom* (kao svojem tijelom). Za to je redatelj neophodna moć, a glumac tehnika. Matulin otpor *Superkoncepta* ikonoklazma izbija upravo iz tog jedinog svojstva glume nad kojim glumac može naučiti samostalan - usudio bih se reći i slobodno¹⁷ - vladati, pa izmici spletovima ikonoklastičkih spirala koje razbi-stvaraju jedini mogući svijet, po Brezovca.

Svjesno-spontano tehnika djeluje - radom tijela/om onoga koji čini čin - pri svakom činu izvedbe (glume). U okviru predstave, tehnika izmiče *izvan*, premda se koristi u *interesa* lanaca reprezentacije (lika, redateljskog koncepta, dramskog teksta, estetičke kombinacije, pa i politike); tehnika pripada tijeku izvedbe, a ne sastavu *slike* (premda učinak slike o tehnici ovisi). Ali, kako se glumačka tehnika može zamijetiti *pri činu*, odnosno činjenju? Najlakše, u prijelazu iz čina u čin.

Pukotina između dva čina ispunjena je određenim energetskim potencijalom: ako je energija rezultat "tenzija između suprotnih sila" pa "implicitira razliku/borbu potencijala" (Barba: 25, 55), moglo bi se reći da bazična napetost izvedbe (svake, pa tako i kazališne predstave) - koja čak potthodi napetosti između čina i (već (u)činjenju) *protu-čina* - izvire iz razlike u potencijalu između čina i *ne-čina* (činjenja i *ne-činjenja*)¹⁸. Na fiziološkoj razini ta je (potencijalna) opreka najbliža razlici-napetosti između kontrakcije i relaksacije¹⁹, a na razini recepcije funkcionira kao ključna opruga neizvjesnosti izvedbe-predstave, koja se kod (kazališnog) gledatelja pretvara u čuvenu *nevjericu*: pitanje nije što će se zbiti dalje, nego hoće li *napče biti dalje?*

¹⁷ Naravno da je glumac Vilj Matela, kao i svaki drugi glumac, samo jedan od autora reprezentiranog lika, ali i da niti jedan drugi glumac ne bi mogao vjerno reproduirati (možda tek imitirati) Matulina gluma. Naravno da je svaka izgovorna riječ, kako reče Babin, uvijek već *razgledavana na prouiti svoj i tuđi kontekst*. Naravno da je Matulina kompleksna, pluričistična, upravo *bučnija* rasipajenja a opet u isto tijelo uscipijena *hipo-gluma* plod analitičkog, maltinga, pa i instiktivnog, *response*rija, *avertiv*lačkog, *autotik*og, *sjegova* (i) specifičnog kombiniranja predstavljačkih principa, ulova i pomupka, ipak već pohranjenih u *memoru* glumačke *pevijenje*, *neo-*, *otro-* i *trans-* *avangarda*. Naravno da je svaki (Grotowskiom frakcioniran) *stagnan*om rečeno) *anatomiji* organski *dektiv*noj *svježenosti* *autorski* čini *čitava* *živog*, *jedinstvenog* - *premda* *drugog*, *vanjskog* *diskursa* i *tijelna* *razravanog*, odnosno *vide* ili *manje* *oblikovnog* (*tenzije* o) *perspektivi* - *glumačeva* *tijela*. I naravno, *napetost* ušnje glumačke tehnike *normativne* je bez *stih*(o)-*magistra*, pa tako i tehnika *reprezentira* - *ako* *lita* *onda* - *učinjuje* *naši*. Ta nar činjenica ipak ne bi trebala onesti da pokušamo uočiti razliku između djelovanja tehnika i drugih svojstava (ne samo glumačkih) pro-izvedbe.

¹⁸ Ne-čin ne bi trebalo zamisliti kao svomno stanje, nego samo kao potencijal, aktiviran neposredno prije prijelaza u drugi čin (gluma). Naravno, *ne-čin* ne bi mogao biti nego uvijek već - čin.

¹⁹ Relaksacija bi trebalo razlikovati od lakoše izvedbe odnosno glasnog prihlada od čina do čina kao *retrahita* *vibranske* *tehnika*ke *oprema* *iznimnih* (glumačeva)-izvođača. Svaki međutim čin (pa tako i *naaj* a) *lakošom* *izveden* u svojoj *krajnjoj* *točki* *dosiže* *vibransku* *kontrakciju*, poduprt *različitim* *stapajevima* *relaksacije* (i obrnuto, svaki *stapanj* *relaksacije* *postaje* se *različitim* *stapajevima* *kontrakcije*). *Krajnje* *relaksirano* *tijelo* *zapravo* je *netko* *tijelo*, a *tijelo* u *stanju* *krajnje* *kontrakcije* *vjerojatno* bi *bilo* *tijelo* *upravo* *bačeno* *na* *Artaudova* *čamača*.

Naponsko polje u pukotini između dva čina (glume) tek je pojava (još uvijek ne i zbivanje) pri prijelazu od čina do čina, ona je od živodajne važnosti, ali ipak nedovoljna da bi se prijelaz doista zbilo. Neophodne su, naime, određene značajnije investicije u čin i prijelaz (pa onda i strukturu činova), koje ponajprije ovise o, nazovimo ih tako, različitim autorskim instancama (od izvođača, preko drugog izvođača, redatelja, dramatičara, glodatelja, pa sve do institucija, estetičkog, političkog i čak kulturnog koda). Pored energije i značenja (često prisilnog), da bi se prijelaz od čina do čina uistinu i dogodio presudno je važna i odluka da se (uopće) i kako da se (u smislu tehnike, a ne stila) prijeđe.

Odluka i način²⁹ prijelaza - ako ne samo, a ono primarno - ovise o glumcu-izvođaču.

Prijelomni trenutak prijelaza opisao je Eugenio Barba:

"U trenutku koji prethodi činu/radnji, kada je sva potrebna snaga spremna da bude oslobođena u prostor ali kao da je privremeno zauzdana i još uvijek pod kontrolom, izvođač opaga svoju energiju u obliku zata-a, dinamične pripreme. Sats je trenutak u kojem se čin/radnja misli/čini/glumi cijelim organizmom, koji reagira napeto čak i u stanju nepokretnosti. To je točka u kojoj netko odluč (u)činiti/glumiti. To je stanje mišićne, živčane i mentalne obaveze, već usmjerene prema nekom cilju. To je pritezanje ili sabiranje samoga sebe u polazišta čina/radnje. To je izvor prije izviranja. (...) To je Buster Keaton tek što će učiniti korak. To je Maria Callas na samom rubu arije" (55).

Produktivni trajanje prijelomnog trenutka, održati se u igri daš ruba, za Matulu ne znači samo manipulirati tehničkom spremom, niti prepastiti se već spontanom ponašanju vlastita tijela, nego pokušati opetiti u raznom konceptu ikonoklazma, štoviti: oduprijeti se, pokazati svoj stav, izgraditi uporište vlastita identiteta koji se i razvija, a ne samo razbija pa obnavlja iz ruševina kako bi se ponovo dobilo nešto čime se može hraniti ikonoklastička spirala, i tako usredogled.

Ali, kako uopće možemo vidjeti-znati da glumac-izvođač - Vili Matula u ovom iznimnom slučaju - radi u prijelomnom trenutku, na samome rubu (glume), između čina i ne-čina, tik prije prijelaza u drugi čin?

Matulina (glumačka) izvedba, čini mi se, primarno je zaokupljena sabiranim tkanjem (ne znakova teksta glume nego) bezbrojnih mikropauza između činova, zbog kojih čitavo njegovo izvedbe tijelo kao da kasi za prirodnim, uobičajenim, svakodnevnim tempom pokreta i govora. Usto, tijekom Matuline izvedbe najvećim dijelom je za - jedva, ali ipak zamjetljiv - treptaj oka zporiti i od tijeka izvedbe svih drugih aktera predstave, počevši od izvođača pa sve do efekata složene tehnologije upregnute u spektakl Velikog Meftira. Kad pak Matula, prema ritmički promjenjivim rasporedima, mikropauzama tek malo dužeg trajanja posegde (čini se) čak zaustavlja tijekom svoje pro-izvedbe, on ne samo da ističe njezinu ukupnu upovrnost, snagu, pa onda i pomnost i posebnost (osobnost), nego i povećava razmak između dva čina, produžuje vrijeme prijelaza: grabi priliku da pokade vlastito pravo i umijeće odlačivanja za prijelom. Stanje povišene usredotočenosti čitava organizma na *sljedeći korak*, prenapregnutosi čitava tijela na pola puta između dva čina, ali i na pragu ne-čina. Mejerhold naziva *pred-igrom*, (*pred-glumom*) k tome i *polutonov*, Grotowski zapada kao "nekovrsnu titulu prije pokreta", "titulu ispunjenu potencijalom" (cf. Barba: 55-58), a Barba pokriva pojmom *sats* i eksimemonskom sintagmom *dynamic immobility*, te upotrebljava: "Da bi opazio čije *sats*-a, izvođač mora igrati s gledateljevom kinestetičkim osjetima (...) to je pitanje subliminalnih začudjenja, kojih gledatelj ne postaje svjestan 'okom' svijesti, nego 'okom osjeta' (*ibid.*)

Sats je vjeruane napetosti u tijeku prijelaza iz čina u čin, posljednja točka prije prijeloma, trenutak najveće opasnosti od ne-čina. Matulina glumačka izvedba je (baš kao i Brezovčeva predstava) visokorizična,

²⁹ Naravno, i odluka je čin i način je čin, ali se ne dva čina čine pri činjenu snage reprezentativnog aktera i strukture (kazališne) predstave; čija se i vide snage ali zbivaju čvati, prije svega izom snagačkih investicija. U iznimnim slučajevima, međutim, a o takvom je ovdje riječ, i činjenje pri činu može proizvesti poseban - zračniji - utisak u okviru i sklopu sabirane (kazališne) predstave.

jer on mora do krajnjih granica produžiti trenutak opasnosti, iz točke povećati punu crtu daš *rađa pomora*, održati napetost u stanju usijanja za cijelo vrijeme produženog trenutka tik *pred pomorom*, čak se strmoglavce baciti, pa opet nekim čudom vinuti natrag, do prijelomnog ruba. Naravno, sve dok napokon ne prijede preko pukotine, učini (drugi) čin. Jasno da je takav poduhvat nezamisliv bez izvrsne tehnike izvedbe.

Da bi se prijelom napokon dogodio, neophodna je *odlučka*²⁰. Za glumca, za Matulu, produžiti trajanje prijelomnog trenutka znači zapravo produžiti fazu autonomnog glumačkog odlučivanja, ako već ne i *autonomne odluke*. Čak i kada izvođač-glumac naposljetku izvrši čin sukladno nalogu svih već spomenutih autorskih instanci, trenutak-tečka-napetost predstavljачke neizvjesnosti povlašteno je stanje izvedbe (glume), koje izvedbu (kazališne) predstave upravo tada može strmoglaviti u (uvijek samo virtualnu) tišinu *ne čina ili skrenuti putem nepredviđenog* (čak nepoduštenog) *čimljenja*.

Da bi se odapero konceptu ikonoklazma, Matula, međutim, (odlučuje da) *neće* (zalas?) raditi na iskoku iz korita predstavljanja. Umjesto u razbi-činu, raz-glumi, radije (jer je razornije) ključ za - metaforički rečeno - izlazak iz kaveza-koncepta *Velikog Meštra*, Matula traži u izvođenju čina/činjenja, u tehnici izvedbe, najjasnije zamjetljivoj u tijeku prijelaza između čina i čina, u produženom prijelomnom trenutku. Iznimna tehnička sprema u Matulinog glumačkoj izvedbi ne potraže samo *prvi* činjenje (izražavanju, kretanju, govorenju), niti primarno upućuje na virtuoznost glumca-izvođača, nego neodoljivo preuzima funkcija *gestusa stvaranja*. I više od toga: tehnika postaje osnovno sredstvo autoreferencijalnosti izvedbe glume. Matula tehniku - s posebnim razlogom i odgovornošću - demonstrira.

Kad analizira Olivierovu glumu Macbetha i Malvolija, Branko Gavella²¹ nešto drugačije opisuje isto stanje/fazu glumačke izvedbe o kojem pišu Mejerholjd, Grotowski i Barba:

"Olivier postupa u tom smislu na svoj vlastiti način, on se ne boji nastupiti kao 'Olivier', ali ne kao irrelevantni, privatni Olivier, već kao umjetnik Olivier. On u tog umjetnika koji stoji u predvorju stvaranja unosi svu Olivierovu predanost zadaći koja stoji pred njim, sav kreativni drhtaj pred veličinom zadatka, on štoviše kao da igra to prelinimano neulaženje u uloga, kao da namjerice unosi neke sasvim privatne, štoviše preprivatne nijanse u svoj mimičko-govorni aparat, da bi se onda podraženo vidljivo dao zamijeti disanjem uloge..." (1979:169)

Sats, *pošten, pred-gluma, predigru, pred-pokret, pred-čin*, kod Gavella dobijaju poseban vrijednost. Glumac nije tada samo izvođač *izvan teatra* ("to nije teatar", tvrdi Mejerholjd, cf. Barba: 57), odnosno, Gavellinim riječima, "naglašeno izvan igre", nego i *umjetnik koji stoji u predvorju stvaranja*. Ako je glumac igdje - *izjelen-među* - u prilici da bude autorem još uvijek izvan naloga reprezentiranja diskursa drugih instanci (moći), onda je to upravo (i samo) u (produženom) prijelomnom trenutku (potencijalno svih) prijelaza od čina do čina, u trenutku *odlučivanja*. Potenciranjem i maksimalnim podražavanjem prijelomnog trenutka Nili Matula ogođuje vlastitu glumačku tehniku i vlastitu privilegirano zonu *odlučivanja* ne bi li izdvojio i pokazao autonomni proces (glumačkog) (samo)stvaranja.

Prosmatravanje vlastite pažnje (pa onda i pažnje gledatelja-saigrača) a glumačkog stila i reprezentacije (lika, redateljskog koncepta, priče/teksta) na tehniku odgađanja događaja odluke tijekom ogoljenog procesa *odlučivanja*, k tome s namjerom da se upravo taj proces *izvan glume* (koji možemo percipirati jedino kao mikrozasjeto a izvedbi izdvoji i pokaze kao specifična, upravo distinktivna dimenzija glumačkog stvaralaštva, dovodi nas napokon i do procesa stvaranja i razvoja *višeslojne glumačke ličnosti*, koji

²⁰ Odluka da se prijede, da se (u)čini ne bi trebalo shvatiti doslovno, kao čin realizacije nekane kojim prethodi odreden i prethodni misaoni proces. Misao je tek impuls činjenja, izbija iz štiavog tijela i samo *skoro* kojim jedva je zamjetljiv(a) u ligu prije čina: "The act is a minute charge with which the thought innervates the action and is experienced as thought-action, energy, rhythm in space" (Barba: 58).

²¹ Kao što se može prethiti u odlomku iz njegova eseja "Londonski kazališni dojmovi", objavljenom na samom početku ovog tematskog broja *Prozajke*.

je u svojim *Fragmentima o psihologiji i estetici glumačkog stvaranja*, zapisanim tijekom tridesetih i četrdesetih godina a objavljenim tek 1967., opisao Gavella.

Gavella razlikuje pet stupnjeva razvoja ličnosti glumca, pri čemu svaki daljnji stupanj obuhvaća materijal i strukturu svih prethodnih: *privatna, tehnička, normativna ličnost, glumačko-dramski karakter i idealna ličnost*. U ovoj je prilici nemoguće, pa i nepotrebno²⁵, predstaviti kompleksan sustav Gavelline teorije glume. Tek krajnje pojednostavljeno rečeno, *všeslojna glumačka ličnost* stvara se i razvija stupanjem i razilaženjem što *amaterskih puhočizičkih*, što *vajarskih normativnih*, ili pak kombiniranih, ali neprekidno i istodobno aktivnih zbivanja, odnosa i sadržaja, od kojih ključna uloga (igraju: estetski usmjeren odnos prema objekte; razučeni organski doživljajni materijal; prebijanje samim estetskim doživljavanjem začetog *unutrašnjeg gledatelja* nad *unutrašnjim zbivanjima* te središnje, selektiranje i oblikovanje *amernog materijala*; formiranje nove *osobne forme* kao podloge za izražavanje sklopova doživljaja kroz u-svojene i reprezentirane socio-estetički *normativne sadržaje-scenarije*; igras s *vajarskim* gledateljem. Pored toga, važno je odmah upozoriti da Gavella, za razliku od drugih redatelja-teoretičara, tehniku izričito povezuje ne samo s glumačkim stvaranjem uloge (šakle autorstvom) i predstavljanjem fikcionalnog lika, nego i sa stvaranjem slika sebe, s gradnjom glumčeve vlastite (izvankazalne) ličnosti. Tezu koju Gavella teorijski razrađuje, Matula provede u praksi, ali na vlastiti način.

Matulina je glumačka snobizma, kao što je i slon svojevremeno obrazložio, eklektična²⁶. No, može li se razabhati zajednička okosnica, možda čak i *princip*, njegove, kao i svake druge specifične tehnike? Rekao bih da se oko Gavellina koncepta "statičkog centra" okupljaju, križaju i usklađuju svi drugi ključni elementi (proces, vrijeme, sredstva) tehnike (glumačke) izvedbe, kao što su ključni stup, težište, fokus, ravnoteža, kontrapunkt, kontrakcija-relaksacija, amplifikacija, tempo-ritam, koncentracija, energija, disciplina, sorta.

"Opće držanje tijela (...) mora izraditi također neko tako reći neutralno stanje, svoj naročiti statički centar. Ta statika ne smije biti pasivna, ona je dinamična, pretežno jako dinamična, kao aktivan priprava za spajanje s raznim pojedinačnim pokretima. Ona je ravnoteža, no ravnoteža udeleca u tu svrhu, da svako odmičanje iz te ravnoteže znači odmičanje koje proizlazi iz tačno određene i označene tačke. Ta ravnoteža ne lebdii u nekoj apstrakciji, ona je ukorijenjena u svijesti jedinstva cijelog područja našeg organskog doživljavanja. Ona je labilna, odgovarajući svaki čas najupitnijim promjenama tog doživljavanja. Njeno pokretanje je uvijek kretanje iz jasno osjeđajnog centra. (1967: 145).

Svaki pokret Matulina tijela i modulacija njegova glasa organiziraju se, pa vide i čuju kao nagibi, čak *deformacije* u odnosu na statički centar, pipku ali neprekidno prisutnu i nadziruću, još jednom Gavellinom sintagmom rečeno, *svakoj liniji organa*. Izgrađiti, razvijati i rabiti savitljivu ali nesalomljivu *unutarnju osobnu formu*, aktivna *priprava*, *temeljni princip* vidljiv *unutrašnjim okom osjeta* u *izlaznoj točki* svakog pomaka tijela (bilo prema pokretu ili govoru), a napose u svakom prijelazu, zastoju pa prijelomu između dva čina, znači nasuprot-a-unutar koncepta ikonoklazma osvoiti neku silu koju ikonoklastička spirala ne može dohvatiti ni *provdrijeti*. Ta sila, premda djeluje unutar predstave/slike - izvire *izvan/ispred igre, teatra*, reprezentiranja, djeluje *pri činu*, u *predvođu stvaranja*. Statički centar, kao osobita i stabilna vrijednost usadena u tijelu glumca, tm je u oku ikonoklazma. No uručavanje rušilačkog koncepta otuda tek započinje. Jer na tragu Gavelline teorije, Matula još uvijek primarno tehničku vrijednost transformira u estetičku, pa čak i etičku vrijednost, a da isto, daž cijelog stvaralačkog puta, pomno radi i *svin* vlastitoj osobnosti.

²⁵ Časopis *Praksis* plasira jedan od svojih ključnih tematskih brojova posvetiti isključivo teoriji, estetici, psihologiji i socio-antropologiji glume Branka Gavella.

²⁶ Matula: "... sigurno dovedim ljude u razum na koji način mogu kombinirati ono što je po prirodi suprotno (...). Za mene eklektizam - pogotovo eklektizam u umjetnosti - ne posjeduje ono pejorativno značenje koje ima vrlo često u politici ili u nekim drugim područjima" (cf. Marjanč: 140).

Kadgod odluču u, Gavellinih riječima rečeno, *centrum pažnje* pa onda i *centrum svijesti* postaviti pa demonstrirati svoju tehniku, Matula iz *uslobožajenog* (svetobaničkog) tijeka glumačke izvedbe izdvaja jedno ajezino specifično svojstvo, pa recimo i kvalitetu. Možda je tek riječ o memo dojmu, no rekao bih da se odnos čitava njegova tijela prema vlastitoj tehnici može opisati i kao - estetski. Nije li, ustalom, i poduhvat produžavanja prijelomnog trenutka poduzeo kako bi ukazao na privilegirano mjesto glumčeva autonomnog stvaralačkog (autorskog) (mikro)odlučivanja?

Aktiviranje estetske intencije, slijedimo li Gavella, povezano je s drugu dva osnovna procesa glumčeva stvaranja: buđenjem kompleksa organskih doživljaja i formiranjem *osobnog doživljajnog materijala* pod budnim okom *anastavnog gledatelja*. Učinak je takva *anastavnog zbivanja* stvaranje "samostalnog i autonomnog glumačkog materijala" (Gavella, 1967: 109), a akumulacijom *materijala* produbljuje se, proširuje, uslobojava i razvija glumačka osoba, još uvijek, međutim, *naslobo* izvan *igre* sadržaja (identiteta, diskursa, normi, institucija, koncepta) koje će nakon prijeloma - prijelaza iz *predvorja stvaranja* u reprezentativnu *kazališnu dvoranu* - spontano, prisilno ili vlastitom odlukom reprezentirati. Istina, Gavella analizira navedene procese u kontekstu odnosa glumca prema estetskom objektu (a prije svega kazališnom djelu), dok Matula isti model iskupa u odnosu glumca prema vlastitoj glumačkoj tehnici. Prema Gavelli, *privatna se ličnost* transformira (ne i rasformira) u *novotvorena, anijetna - tehničku ličnost*, kao *prethodnu formu stvaranja*, u sreditu koje se mora pronaći *matički centar*.

Kod Matule, međutim, već formirana *tehnička ličnost* i čitav sustav glumačke tehnike razvijaju nova dimenzija vlastita postojanja i djelovanja. *Tehnička ličnost*, odlukom glumca-umjetnika obdarena i estetskim potencijalom, sada je i sama zametak novih *kričajlu organskog doživljavanja* pa automatski i novog, drugog *anastavnog gledatelja* - koji će se pregitati nad prvim pa *nadgledati nadgledanje*, odnosno formiranje *samostalnog i autonomnog glumačkog materijala*. I dok je Gavella u nastavku analize razvoja *višeslobo* glumačke ličnosti zaokupljen transformacijom još uvijek - po njemu - *nesamostalne tehničke* (kao *anijetne, priprave, središnje i stjecišne*) u socio-estetski *normativna ličnost* (kojoj autoritativan sadržaj peije svega priskrbiljuje *kajživnost*, ili, preciznije, *dravsko radnje*), Matula *iznova* udivostručuje, uslobojava i nadgleda, pa u perspektivi i osamostaljuje već postojeću *tehničku ličnost*.

Gavella vjeruje da glumac radi na sebi tako da spremno prihvaća *vajjske draštveno* i estetski *normativne* sadržaje koji autoritativnom čine (mogli bi se reći i da autoriziraju) njegovu predstavu i izvedbu, pa isto i pospijkuje (samo)razvoj prema *idealnoj ličnosti*, razvoj koji "doprinosi općem podizanju vrijednosti čovječjeg života" (cf. 1967: 59). Zato za Gavella "temeljni problem analize glume" i mora biti "pitanje razlike između osobe tvorca scenskog estetskog lika i toga lika u ostvarenom obliku" (ibid. 57).

Matula sumnja u takav program. Pružaju li, naime, posvojeni pa reprezentirani *vajjski sadržaji* takav *scenarij* koji će preventivno usmjeravati glumca prema sve složenijoj gradbi vlastite ličnosti (što ipak jest i Matulin i Gavellin cilj), ili je za djela *scenarij* (nadasve učinkovit mehanizam moći) koji u prvom redu paralizira uvo glumca kako bi ovaj reproducirao, aktualizirao (po mogućnosti i *naturalizirao*) određenu (dramsku, draštvenu, ideološku, političku, itd.) reprezentacijsku situaciju (strukturu odnosa, poredak, stanje svijeta itd.)? Osim toga, glumac koji spremno i predano reprezentira u *dis-representacijskoj* situaciji ikonoklastičkog koncepta, bespomoćno se izlaže manipulacijama i svekolikoj *čistavnoj životi* (redatelj), peije nego što čitav njegov glumački napor ionako ne proguta ikonoklastička spirala, taj razbi-predstavljajki svčoder. Zato Matula, prije odluke da i *kako* glumi, izvodi radikaln zaokret, pa se umjesto *normativnim sadržajima* iznova okreće svojoj *tehničkoj* a time onda i *privatnoj ličnosti*: radiš na sebi za njega prije svega znači uporno raditi uvo tehnici izvedbe. Reprezentacijska situacija za Matulu kao da je prije svega prilika da iskuša snagu i djelotvornost svoje *tehničke ličnosti*.

Kao što smo vidjeli, ono što tehnička spremu čini osobnom jest činjenica da u procesu njezina nastajanja neljubljeno sudjeluje i jedinstven, subjektivni, organski materijal¹⁶. Uostalom, *tehnička ličnost* je ličnost zato što se rađa iz procesa sređivanja i oblikovanja nadirućih matnih i nejasnih sadržaja *privatne ličnosti*. Odnositi se, zatim, prema *tehničkoj ličnosti* kao da je (potencijalno) estetski avjerljiva i reprezentabilna, prije svega znači upustiti se u složeno izvedbeno-predstavljačko (samo)istraživanje.

Već opisanim *umetničkim zbjivanjem* novostvorena *meta-tehnička ličnost* pruža glumcu iznimnu priliku da se nadviše nad sam proces nastajanja *tehničke* iz materijala *privatne ličnosti*, pa tako nadgleda (pa intenzivira, preusmjerava, usavršava) proces tehničkog razvoja. Ukupno gledano, *tehnička ličnost*, recimo tako, na drugu potenciju, obuhvatnija je, još snažnija, bolja, (anti-)ikonoklastički stoga učinkovitija. Gavelliniim riječima: *ajupnju i ropiju, od one prve, nezamislalne, pred-estetske tehničke ličnosti*. Povratno, tolika *tehnička*, *barba* bi rekao - *raskoš*, ne može ostati bez traga u domeni *privatne ličnosti*, tim više što *meta-tehnička ličnost* nastaje na isti način kao što je *tehnička* rađa iz *privatne* - akumuliranjem i formiranjem doživljaja zahvaljujući akciji i nadzoru *umetničkog gledatelja*: *novostvorena pozicija nadgledatelja* (nadgledanja omogućuje da se usmjerava i ubrzava implementacija tehnike i u području *privatne ličnosti*.

Jednom udvostručena, sad već *vilešična* ali *tehnička* (!) ličnost u perspektivi iznava neprekidno bavljanje *doživljaja* i (re-)aktivno uvileštavanje procesa-sustava *umetničke autoreferencijalnosti*, odnosno nadgledanja (nadgledanja...) *novostvaranja* iz jedinstvenih (pa onda i samo) vlastitih resursa *cijelog patoklastičkog organizma*. Dok je za Gavelliniu teoriju glume ključna transformacija iz *tehničke* u *normativnu ličnost* te privisanje (radnje!) lika u sklopu sloge, za djelovitost *Matuline* glumačke izvedbe ključan je prijenos tople bajice *privatnog* (Gavella se ne libi reći i - subjektivnog) *doživljajnog materijala* u sustav *beza* i (samo)nadzora glumačke tehnike, ali i obrnuto: prijenos - posredstvom uvileštanih *meta-tehničkih ličnosti* - tehnike u područje *privatnog života* (konačno, prijelaz od čina do čina presudno je zbjivanje svake, a ne samo povlaštene kazališne - predstave). Razvijanje sposobnosti *tehničkog vladanja tijelo(-)osobom*, u kazalištu baš kao i izvan kazališta, moglo bi naposljetku dovesti pojedinca i do posebne sposobnosti *autonomnog nadziranja i upravljanja* ne samo diskursom koji sam proizvodi, nego i diskursima koji ga proizvode.

K svemu, već estetskom učinjena *tehnička ličnost*, radom *meta-tehničke* (odnosno, -*tehničkih*) ličnosti, nadalje razrađuje i povećava svoju estetsku avjerljivost i reprezentabilnost, koja naposljetku postaje ozbiljna prijetnja, a u svakom prijelazu od čina do čina i kinestetički dostupan nadomjestak za reprezentativne *normativne sadržaje*. Ne zaboravimo pritom da - premda i Gavellini teorijski glumac i Matula rađe da (iz)gradi sebe - prvi (se) prvenstveno stvara *kroz glumu* u predstavi, a drugi u *predvođenju stvaranja glume, pri činu*, tehnikom izvedbe. Upravo pri činu, a ne u *zgrbi-činu, raz-glumi, nekome* u samoj glumi (reprezentaciji), Matula, meštar glumačke tehnike, traži uporište svojem otporu *umutar* (a opet izvan) *dis-reprezentacijske* predstave *Velikog Meštra*.

Ulazak glumca Matule u predstavu *Velikog Meštra* ulazak je jedinstvene osobe (čija se osobnost uvijek samo, ali ipak, rađa) u kavez ikonoklazma. Demonstracija glumačkog (samo)stvaralačkog razvoja na Matulin način - uz pomoć tehnike, a tijelu - za koncept ikonoklazma pokazuje se pogubnom. Ikonoklastička spirala spremna je za svježu krv, ali tijelo-žrtva gluko izmiče, čak i kad se čini da je zgrabljeno. Ovladavši konceptom plurikodične *hiper-glume*, Matula se iskazuje kao najefikasniji egzekutar u *ime* ikonoklazma, no njegova uloga *hiper-glumca*, čini mi se, nije nego mimikrija. Tako skriven, Matula razara predstavu *Velikog Meštra* iznutra, ne rastvara nego upravo razmekava koncept-diktatoru-kavez ikonoklazma *silom* suverene tehnike i sigurnim nastupom neprekidno stvarane, ali za ikonoklastičku spiralu (koja može isaviti samo čin, znak, sliku, i to u okviru predstave) nedohvatljive (*tehničko-privatne*) osobe.

¹⁶ Gavella: "Na svakoj bajci, na što i najodoljivijoj kretnji, odražuje se u trećoj ili manjoj mjeri, sve komponente našeg umetničkog stanja. Nala je cijelo fizičko doživljavanje uvijek jedinstveno i svake pojedinke stape nosi u sebi obzre zbiljskosti". (52)

Prevladavati ikonoklazam naporom da se (za)vlada sobom, odnosno procesom/razvojem rada na sebi, ne znači samo graditi i nadzirati jedinstven identitet (tehnike) svoje (samo)izvedbe, nego i preuzeti/pokazati posebnu odgovornost.

Nasuprot neridljivom Brezovčevom, Matulin je totalitarizam zauzdan u opsega vlastite osobe, a služi stvaranju, rasposjetku i oslobađanju i demonstriranju stava.

Izlučena iz izvodoćeg tijela, etika Momtine izvedbe glume medja djeluje naivno, čak banalno. No izjedren nasuprot-a-iznutra hevatske Superikone jednako kao i Superkonceptu ikonoklazma, gestus stvaranja, čak i kad bismo ga pokušali zapisati izvan djela, sumnjam da bi izgubio svoju posebnu (i medja samo osobnu) vrijednost. Vrijednost prijetomne odluke.

NAVEDENA LITERATURA:

- Barba, Eugenio (1995) *The Paper Cones. A Guide to Theatre Anthropology*, prev. Richard Fowler, London and New York
- Berke, Seán (1992) *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh
- Castellucci, Claudia (1996) "Zanka za upalene umjetnike", *Frakcija*, br. 1: 63-66
- Diamond, Elia (1999) "Izvedba i komentari: feministam, iskustvo i mimetika probatstva", iz *Unmaking Minerva* (1997, London and New York), prev. Lada Čade Feldman, *Frakcija*, br. 12/13: 64-71
- Gurelić, Branko (1967) *Glumac i kazalište*, prev. Nikola Batačić, Novi Sad
- Gurelić, Branko (1970) *Knjazevost i kazalište*, prev. Nikola Batačić, Georgij Pare i Božidar Vulić, Zagreb
- Marjanić, Suzana (1999) "U dvojilicu: glumac i knjiški lažac", članak sadrži i intervju s Vilijem Matulim, *Frakcija*, br. 10/11: 5-15
- Melchinger, Siegfried (1989) *Povijest političkog kazališta*, prev. Vida Flaker, Zagreb
- Perić, Verna (1998) *Demokracija i diktatura*, Zagreb: Durieux
- Savin, Darko (1979) "Prilika i teorija Brechta", u: Bertolt Brecht *Djelatništvo u teatru*, Beograd
- Stanes, Ruth O. (1985) *Great Reasonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley
- Zanič, Ivo (1998) *Prevarica poslijet*, Zagreb

Glumica/performerica/plesačica

Razgovor vodile i uredile Ivana Ivković i Ana Prolić

Tri umjetnice mlađe generacije svojim radom brišu granice izvođačkih tehnika, ne odričući se pritom svojih partikularnih i jedinstvenih znanja i izvedbenih sposobnosti. Njihovo osobno iskustvo i pogled na proces rada, izvedbu samu, te interpretaciju njihova rada, opisuju specifičnu poziciju malobrojnih performerica/plesačica/glumica u hrvatskom teatru danas.

Katarina Bistović-Darvaš diplomirala je glumu na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu, postala članica ansambla ZeKaeM-a, te glumila u nizu predstava i filmova. No iako se takav put čini posve konvencionalnim, Katarina rasponom modusa izražavanja koje severno koristi, svojim senzibilitetom i radoznalošću, posebno prilikom suradnje sa Reteom Medvelekom (*Hamper, Č.P.G.A., Brat Moguće*), Božom Jelićem i Natašom Rajković (*Usporavljanje, Neizgarna priča, Grad a grada*) te Brancom Brezovcem (*Veliki mehtar svoju Auju*), ali i izrazito samorefleksivnim pogledom na sebe kao glumicu, otkriva neobičajen predodžbu o glumačkoj profesiji.

Na granici klasičnog performansa i suvremenog teatra, **Anica Tomić**, osnivačica i članica *Theatre de femmes*, radi autobiografske performanse koji prihvaćaju tekstualnost i narativnost ne odajući pritom od upstraknog pokreta. Bavi se socijalno-politički angažiranim teatrom te nastupa kao glumica Marija Kovača (*Sudnji dan u Teatru štiti*) i Branka Brezovca, kojemu je i posebna suradnica u predstavi *Veliki mehtar svoju Auju* u ZeKaeM-u.

Razbijanje dihotomije riječ-tijelo, te novi pogled na diskurs tijela na sceni obilježava rad **Nikoline Pristaš**. Školovala se u školi za ritmiku i ples u Kilianu Cremonom, završila ljetnu školu u Alvin Ailey Dance Center te pohađala niz radionica i seminara (kod Lloyda Newsona, Davida Zambrana, Russela Maliphanta). Sudjeluje u radu Zagrebačkog plesnog ansambla na nizu projekata kao plesačica, a predstava *Kriva Liscia Sveta Općina* Alexeya Tarana potpisala je i kao jedna od koautorica koreografije. Članica je i jedna od osnivačica BAD Co. (predstave *Čovjek Stolica i Diderotov nečak*). Njezina prva samostalna koreografija 2 pozvana je da nastupi u sklopu prestižnog projekta *Aerowares* londonskog *The Place Theatre*, a ista će koreografija tijekom 2002. biti prikazana na festivalima u Griefswaldu, Laipagu i Bergenu.

FRAKCIJA: Zanimas li izvedbena praksa iz subjektivne perspektive suvremene izvođačice, bila ona performerica, plesačica ili glumica.

Anica: Predstavljena sam kao performerica, ali granice između performansa i kazališta više nisu tako čvrste, prelazi se u područje između - performans postaje dio kazališta ili iz kazališta izlazi neka vrsta performansa. I moj vlastiti rad izmiče strogom kategorizaciji. Kada radim, bitas mi je literarni predložak iz kojeg pokušavam izvući neku konstrukciju za svoju priču. Pokušavam razgraničavati: koliko sam ja tu, koliko je unutar toga netko drugi ili koliko je to nešto treće. Manifestacije koje proizlaze iz tijela također su važne - običan pokret, neka gesta, mimika lica, čak i ples u koji prelazi tijelo, tijelo koje govori riječi, tijelo u koje su riječi utkane. Mislim da svaki dio tijela može postati temeljna točka iz koje može poteći energija. A tu je i publika koja često uvjetuje razvoj performansa. Ponekad je zanimljivo jer mi se dogodi da padnem u neku vrstu transa. U tom

trenutka ne mogu vjerovati da sam to na sceni ja. Svoje traume pokušavam iskazati tako da glasom, tijelom, pokretom taj svoj unutrašnji osjećaj pokušam prenijeti na publiku. U jednom performansu doslovce sam si nanosila bol. Ta bol je samo produkt onoga što ja želim reći, to može biti i smijeh.

Nikolina: Što bi se tebi dogodilo da te netko prekine tijekom performansa? Izlazeš li se na taj način, zapravo ulaziš u polje nesigurnosti. Ako te u tom trenutku netko peckine, možeš osjetiti ozbiljne posljedice.

Anica: Zanimljivo je da sam taj performans izvodila puno puta i da mi se to nikada nije dogodilo. Poslije su mi prilazili i govorili "Žao nam te je", a ja ne znam zašto me žale. To je bilo samo moj način, moja odluka da ću ja sada tu stati i nanositi sebi bol, uz neki tekst, neku videoprojekciju. I to je to.

Nikolina: Mislim da performer, dobar performer, uvijek želi nešto bitno reći. I tom tijelu, koje se buši, kojem se pušta krv, koje se znoj, nije krajnji cilj (ako tako nešto uopće postoji) bilo čiji užinak. Dobro, vjerojatno postoji određeni moment mazohističkog užitka, kako u našem radu, tako i kod onih koji nas gledaju. S druge strane, slušam te i čini mi se da osobno malo drugačije pristupam tom poslu koji se zove izvođenje...

Anica: Ali tu ipak postoji mala razlika. Taj trans u koji padam nekakav je moj individualni, unutrašnji trans. U kontekstu kazališne predstave ja sam glumica i obrađujem svoj zadatak. No sada govorim o ovom drugom aspektu svog rada. Mislim da me u trenucima transa teško prekinuti, no kada bi netko i uspio, kasnije bih mu vjerojatno žestila. To bi postalo dio mog performansa, ali ujedno i neki novi performans. U tome je čar performansa.

Katarina: Kada izводиš performans, što radiš, što postižeš time?

Anica: Neke osobita katarzu, mislim. Osjećam se jako dobro nakon toga. Kada surađujem s redateljima, uvijek se postavlja pitanje koncepta, konteksta. Prvi stavak zove se pristanak. Znači, ti svjesno pristaješ na koncept. Tu više nisam performerica u pravom smislu riječi, već ono što lik kao takav zahtijeva od mene. S Berezovcem je ipak bila drugačija situacija jer je naš dogovor bio da radim neku vrstu individualnog performansa unutar koncepta *Velikog medija svijeta* našu, tako da to bude lirski moment naspram cijele epske situacije razvijene u predstavi, da bude trenutak tišine, usporenosti, tijelo koje je takvo kakvo jest, da pokušam iz te zadane uloge napisati neku svoju priču, priču iz priče.

FRAKCIJA: *Kada govorimo o iskustvu individualnog rada i rada s redateljem, odnosno s drugim suradnicima, ti si, Nikolina, radila s njegovom koreografu, uključujući i iskustvo s Alexeyem Taranom koji s kreiranjem plesnog pokreta plesništva daje određenu slobodu.*

Nikolina: Taran je došao s "idejom" predstave, a njegova spremnost na ravnopravnu kreativnu suradnju bila je sjajna. U toj koreografiji nema ni jednog njegova koreografskog pokreta. Mi smo radili s fizičkim zadacima koji su se malo pomalo skupljali oko jedne teme. Trebalo je samo posložiti stvari tako da imaju neku svoju liniju. Unutar te predstave, osim vanjskog poticaja, nema Taranova koreografskog teksta. Te improvizacije, međutim, nisu apstraktne. One su niz zadataka i svojim smo tijelima tražili mehanizme prolaska kroz njih. Zatim smo neke dijelove fiksirali i pamtili, dok je veliki dio ostajao otvoren svakoj izvedbi. Svaki smo put iznova pisali neku te predstavu.

FRAKCIJA: *Kako se osjećaš kao plesačica unutar predstave u kojoj su i koncepcije i koreografija striktno zadani?*

Nikolina: Moćam priznati da je plesačica pojam u koji sam uronjena i, nažalost, ne mogu od njega bježati. Premda ne volim takva formatiranja i stroge podjele. Osoba sam od dijaloga. Upravo radim zamjenu Aleksandre Janeve u koreografiji *Mi-Nomi* Irene Omerzo, u kojoj je gotovo cijeli materijal do kraja fiksiran. To mi je veliki izazov zbog opet novog sučeljavanja sa samom sobom. Ali nije mi lako.

Anica: Problem našeg miljea u tome je što te vole staviti u ladice. Živimo u potrošačkom društvu pa je valjda lakše komunicirati ako imaš etiketu. Treba se boriti protiv toga i naći neku novu vrstu komunikacije.

FRAKCIJA: *Postoji mehanizam kategorizacije i fiksiranja scenskog identiteta pojedinih glumaca.*

Katarina: Da, o tome se toliko govori. I u jednom mi se trenutku čak činilo da sam i sama utrpana pod etiketu *baby-face*. Međutim, nekako vjerujem da i u životu i u kazalištu, ako se razvijaš, dijelješ i sa druge. Mislim da isto tako moraš i sam dozvoliti da te nekamo strpaju. Doduše, nekima se to ipak dogodi.

FRAKCIJA: *Ne događa li se ipak nešto drugo u predstavama kao što su Usporavanja, predstavama koje problematiziraju realnost svakodnevnice i vlastitog identiteta, a time i odnose identiteta glumca i lika?*

Katarina: Usporavanja su rađena na temelju improvizacija, prema zadatku. Temu nisu moje, moje su samo emocije unutar toga. Mi nismo znali dramaturški koncept, nego smo emotivno reagirali na zadanu situaciju. I iz toga je odabrano nekoliko linija koje su Bobi Jelčiću i Natali Rajković bile potrebne. Tako su nastali likovi. Iz nekoliko boja koje smo pomislili izabrana je jedna i nazvana je likom. No, ja imam velik problem s ovim zanimanjem. Mislim da sam tek nedavno uspjela odlučiti biti glumicom. Razmišljala sam koliko ima smisla da je i privatno glumac javna osoba, je li dio glumačkog posla da iznosi svoje privatne stavove ili ne. U životu, u novinama, na sceni, bilo gdje. Ja se borim s time, nisam sigurna što mislim o tome. Do sada sam mislila da ne bih trebala i zato u Usporavajima ne govorim. Odnosno, govorim samo ono što su mi rekli da govorim jer se nisam mogla odlučiti na više. Može li glumac razdvojiti javni od privatnog života, ono je o čemu razmišljam i što još nisam donijela svih ovih godina otkako sam ušla u kazalište. Ja se borim s medijima i to me pitaš konstantno mači. Ne mogu nikako prihvatiti da je glumac javna osoba i htjela bih da to nije dio posla.

Nikolina: Događaji koje gledaoci imaju ili stvaraju o meni kao privatnoj osobi potpuno su izvan moje kontrole i meni kao takvi, s aspekta kreativne komunikacije, postaju sve manje i manje bitni. Za razliku od komentara onoga što ja činim na sceni. Ja sam na sceni prisutna koncentracijom, znanjima, tehnikama kojima u ovom trenutku svojeg razvoja raspolazem i koji su upregnuti u pojedinu konkretnu izvedbu. Mislim da igranje uloge, izvođenje na sceni, uranja i izranja iz onoga što mislim da znam i kontroliram, ali i onoga što se događa mimo moje kontrole. A upravo je to ono čarobno, ta mogućnost iznenađenja.

Katarina: Znam da sam ranije kao amater ili kao mlada glumica puno iskrenije i puno stvarnije ulazila na scenu. Tada menz nema. Kao što Anica kaže: ne znam da sam to ja. Kada odigrao toliko predstava, sve imaš pod kontrolom.

FRAKCIJA: *Glumca ili plesača uglavnom se percipira kao osobe koje ne proizvode na sceni, nego samo "noseće" dati materijal.*

Anica: Postoji razlika kada vidim Nikolinu na sceni ili kada gledam balerinu iz koje ne mogu čitati ništa što je njezino privatno. To nije zato što te privatno poznajem, niti se odnosi na neki znak koji nosiš na sebi: riječ je jednostavno o iskrenosti koja isijava iz tebe. Ja sada imam priliku raditi u velikom ansamblu i puno vremena promatrati te ljude. I što se događa? Ne kod svih, naravno. Oni će, kada siđu sa scene, zapaliti cigaretu i kao da se ništa nije zbilo. To se za njih ponavlja iz večeri u večer. Kad razgovaram s ludošom nakon njegove predstave, on je uzrujan, uznojen, upahan. Mislim da su u njegovu slučaju "proizvođač" i "tumač" istog interakcija.

Nikolina: To sam naučila u *Lipovijedima*, predstavi u kojoj mi nije bilo dozvoljeno gledati u publiku i komunicirati s njom. U jednom sam trenutku shvatila da se sve zbiva u jednom drugom svijetu, koji smo mi sami konstruirali, u kojem mi zadajemo pravila ponašanja. S druge strane, to je sat i pol ili dva mojeg stvarnog života, iako na sceni, i želim da mi bude super, želim da bude onako kako smo se dogovorili i da to stvarno proživim. Ne mislim pritom na uživanje, jer ja nisam trenirana na taj način, nego da me taj svijet zaista prožme i da budem dio njega.

Katarina: Ovo dotiče tema, i razlika, koja me vječno mučnjava. Mislim da kazalište ne može postojati ako je glumac, ako je bilo tko tko radi na predstavi - na plaći. Tada ja ne biram ono što radim i nije mi intimno stalo do toga, odnosno, teško mi je naći neke intimne razloge za neke predstave koje radim. Čim to nemam, ne mogu se omojiti i beznati poslije predstave. A u svakoj predstavi koju sam radila na početku, koja sam radila kao amater, unosila sam najintimnije razloge na scenu i mislim da je to jedini način da kazalište postoji.

Anica: Moć institucije, u tome je stvar. Ne mislim pritom samo na kazalište, već općenito na institucije koje u kao takve nameću svoje regule i bacaju te u mehanizam, diskurs koji ti, ako si pristao ući u instituciju, moraš prihvatiti. I teško se boriš protiv same institucije jer je iznad nje uvijek neka druga, nova i moćnija institucija koja njome manipulira. Čak i kod amaterskih ili alternativnih predstava relativno je koliko su one ustima izvan institucija. Ako prihvate - nužno potreban - prostor u koji moraju dolaziti, tada se moraju držati određenih pravila i ispunjavati određene uvjete.

FRAKCIJA: *Katarina, koja je aloga glumačkog zanata u trojem radu?*

Katarina: Zanat je glumcu nužno potreban da bi se sačuvao. U onim predstavama u kojima nikako ne mogu sudjelovati, a istovremeno tražim neke svoje intimne razloge da to radim, tada se vježba i zanat, što mi jako koristi kada konačno dođem na svoj teren, tamo gdje mogu dati sve od sebe. I u tom je smislu zanat koristan, ali ipak sništava iskrenu riječ.

Nikolina: Često tehnike znam uspoređivati s učenjem stranog jezika. Treba ti neko vrijeme da ga savladaš, zapravo dosta vremena. Način na koji ćeš se u tom jeziku izražavati postaje upravo to što tebe na sceni čini onim što jest i kako te ljudi percipiraju.

Katarina: Nama tehnike pomažu u komunikaciji. Moraš ih prihvatiti, ali to nije krajnji cilj, to je samo jedna od metoda, odnosno dobro polazište. Mogu razmišljati kako promijeniti sve oko sebe što me smeta, a tu do nikakvih rezultata nisam došla. Jedino sam zaključila da mogu mijenjati sebe i tako posredno mijenjati i okolinu. Ali to možda nije dovoljno da promijeniš instituciju koja te tako guši. To je sigurno dobar pomak, ne i dovoljan.

Anica: Unutar većine institucija vlada kolektivizam. Teško je ne izgubiti individualnost uz sav taj kolektivizam.

Katarina: U svakom slučaju sigurno je da korisno vrijeme i energiju ne trošiš na nešto što možda ne bi bilo. Ako mora postojati kazališni kolektiv, onda mora doći iz zajedničke želje da se nešto kaže. I to je jedini način da grupa ljudi radi zajedno.

Nikolina: Meni se taj problem riješio suradnjom s nekoliko ljudi okupljenih pod imenom BADco. Riječ je o Ivani Sajko, Pravadnu Devlahoviću i Goranu Sergeju Pristašu. Ta mi je sredina dala osjećaj sigurnosti. Bez obzira na razlike u našim pojedinačnim izrazima, bilo dramaturga ili izvođača, postoji razmjena, konsenzus mišljenja. Životno me zanima naš zajednički rad u kojem svatko od nas ima jednaka uloga. S druge strane, to je grupa s kojom mogu nesebično podijeliti i razočaranja i uspjeh. Uspjeh svoje koreografije 2 na natječaju Aerowaves ne doživljavaš kao samo svoj, nego kao naš uspjeh. Divan je splet okolnosti i velika sreća imati tako nešto.

Anica: Grupa ljudi koji rade mora biti zajedno što više. Isto je tako potrebno da se radi alternativa Akademiji dramske umjetnosti. Ne kažem to zato što sam revoltirana Akademijom, nego zato što mislim da uvijek mora postojati alternativa da bi se moglo uspješno nešto vrednovati. Ako ti ne možeš vrednovati nešto, onda ne možeš niti suditi o tome.

FRAKCIJA: *Situacija je takva da morat proći kroz Akademiju ili neku drugu instituciju želiš li da se tvoj rad shvati ozbiljno.*

Nikolina: Postoji opasnost kod alternativnih skupina koje bi preuzele na sebe neku edukativnu funkciju, da se one same po sebi institucionaliziraju. Mi bismo u BADco, zaista voljeli biti otvoreni novim iskustvima koje donose različiti pojedinci, jer otvaranje se jezgre prema van omogućava učenje. Mislim da se to negdje skriva i problem publike. Od svojih bivših kolega s faksa možda desetak vidim na predstavama. Ta je generacija, u dobi od devetnaest do dvadesetpet, dvadesetšest godina, izgleda izgubila interes za kazalište. Na premijeri 2014. na četiri izvedbe, dvorana je prepuna. Na zadnjoj izvedbi ljudi ostaju vani i mole da uđu usutra. Za dva-tri tjedna predstava igra ponovno i na predstava dođe pet ljudi.

Katarina: Problem nije samo u publici koja ne dolazi, često se izmišlja da se predstave koje imaju publiku ne daju prodati, pa se karte organizirano prodaju, a publika koja predstavu želi gledati ostane na ulici jer nema karata i tako, malo po malo, predstava iscuri, izgubi na kvaliteti ili izgubi publiku.

Anica: Nema temelja, nema baze, od školovanja pa nadalje. To možda za sada nije moj problem, ali će biti moj problem ako mislim ostati u svemu ovome. Nema smisla raditi ako je dvorana prazna.

FRAKCIJA: *Na predstavama Tjedna savremenog plesa i Eurokupa, a to su predstave koje kod nas neće biti reprizirane, čovjek ne može nabrojati više od pet studenata Akademije dramske umjetnosti. To pokazuje interes stranke. A publika se stvara. Ako stvorimo publiku koja gleda nogometne utakmice, možemo stvarati i publiku koja će gledati kazališne predstave, bila to predstava u HNK ili gostovanje Goat Islanda.*

Nikolina: Bilo bi prelijepo kad bi se za kazalište interesirala barem desetina one mase koja luduje na nogometnim utakmicama. Samo što to ipak nije tako i teško da će postati. Mogu reći samo da u radovima

BADco, postoji želja za drugačijom komunikacijom, koja traži aktivnog gledatelja, gledatelja koji je voljan proći neki put s nama. Želimo da publika konstruira vlastitu, a ne našu priču. Na žalost, kod nas se poziv na viši stupanj komunikacije smatra elitizmom...

FRAKCIJA: *Zanimljivo je da govoriš "mi". Štašno sponinjeno institucije, straha, razne kolektive amater koji se svojoj ljudi osjećaju nesigodno, ali očigledno postoji i kolektiv amater kojeg se ti osjećaš udobno i amater kojeg postoji dobra komunikacija, bez koje ne biste mogli stvarati.*

Anica: Oni su se našli, a u ovoj drugoj priči odjednom se - nađeš.

FRAKCIJA: *Moferno li se iznova vraćati na procese rada na predstavi, vaša osobna iskustva prije, za vrijeme i poslije izvedbe?*

Anica: Kada počinjem raditi na performansu, to je niz bljeskova iz kojih pokušavam stvoriti neku jezgru. Često su asocijacije takve da se smijem sama sebi, ali onda pokušavam u svim tim raspadnutim asocijacijama pronaći jednu rečenicu koja ih veže. I onda iz toga sve kreće. U kazalištu je drugačije. Imam zadani tekst, zadani kontekst. Meni je i važniji sam proces rada od produkta. Volim raditi i otkrivati neke stvari koje nisam uspjela objektivirati do toga trenutka, a sada ih osvjetljavam. Bez obzira na to je li to performanca ili kazališna predstava, uvijek vjerujem u proces, a tijelo je za mene beskonačno.

Nikolina: Ja bih isto voljela vjerovati da je tijelo beskonačno u mogućnostima izraza koji su u njemu skriveni. Tijelo svaki dan radi nešto drugačije. Pronalaziti varijante, osvjetljavati pronađeno i igrati se time, nadilaziti vlastite materijale, tražiti njihove nove mogućnosti - to je sve intenzivno prisutno u mojem tijelu i radu. Stvar je s tehnikama, kao što je rekla Katarina, da one ne smiju biti cilj, već da ih koristiš, a da zapravo nisi svjestan da ih koristiš. U protivnom one mogu biti veliki teret i smetnja na sceni. To ne treba mistificirati. Tijelo je "nažliho" nešto što se može u određenom trenutku prizvati i taj proces mora teći glatko. činjenica je da je svaka izvedba jedna konačna varijanta predstave, rezultat dugotrajnijeg procesa stvaranja predstave koji stoji upisan u prisutnosti izvođača na sceni. Jedna moja prijateljica kaže da postoji vrijeme u kojem ti proizvodiš materijal, a onda taj materijal počne proizvesti tebe. To je točno. Da stavim točku kada napravim predstavu, bila bih nesretna. Svaki put to krajem iz početka s maksimumom svog lepa i volim kada je sve to u stalnom nastajanju.

Katarina: Kako ponavljamo uvijek istu predstavu, uvijek sve mora biti isto. Ali, izazov je svaki put biti u tome trenutku. Opet biti u tom trenutku baš ta misao. To znači da si opet živ. Tako da i ono što je zadano i isto, opet nije isto.

Nikolina: Vjerujem da je Vili Matula u pravu kada kaže da glumac, odnosno izvođač, mora biti propusan. Veliko je umijeće biti sve vrijeme na sceni prisutan. Potrebna je posebna koncentracija da bi mogao reagirati na ono što se događa na sceni, bez obzira na tvoj zadatak u tom trenutku. Tako stvari stalno ostaju svježe za izvođača. To, doduše, pretpostavlja stalnu borbu sa samim sobom, koja uopće nije laka, a koji je put i neuspješna. Baš zato i volim igrati predstave koje su djelomično otvorene svakoj izvedbi jer, kada imam načelno određen put koji moram proći, znam što igrati, znam tko su mi partneri i jednostavno se prepustim komunikaciji. Zanimaju me ta igra, taj put. Kada na taj način ugrađujem sebe u izvedbu, onda se dogodi i ono nešto što nitko ne može dati kao uputa za izvođenje, ono što se ne da opisati riječima.

Anica: Naravno da postoji koncept *Velikog meštra svijeta* Hulja, postoji sinopsis, postoji redateljska knjiga, ali svaki član te predstave prilikom svake izvedbe mora skupljati novu energiju, kao da igra prvi put, i upotrijebiti svoje najjače registre. Nakon predstave, iako ona prema van izgleda potpuno ista, svatko zna koliko je manje ili više energije složio. Postoje rasprave o glumcima: jesu li marionete, je li to redateljsko kazalište ili ne. To je stvar pristanka. Ako ti pristaneš na ta vrsta konteksta...

Katarina: ... onda pristaješ da te se tako koristi.

Anica: Glumci su dobivali određene redateljske i koreografske upute, ali opet je sve išlo iz glumčeva tijela. Svakom prema svojim mogućnostima. Mislim da je, unatoč određenoj fiksiranosti u toj predstavi, svaki glumac imao mogućnosti dati onoliko sebe koliko je htio.

FRAKCIJA: *Savremeno kazalište često gleda na dramski tekst, možda upravo na njegovo svojstvo da simulira spontani govor, kao na izvor ograničenja.*

Katarina: Svaka uloga, svaki dramski tekst, svaki podatak tebi upravo određuje da, ako želiš ostati sa svojom misli unutar tog zadatka, prijedeš svoje granice, ideš dalje, i dalje, i dalje, što više možeš. Biti glumac znači ipak nekim dijelom sebe pristati na tadi koncept. O tome bi se dalo dugo raspravljati. Pitanje je glumačkog zadatka i pitanje određuje li svojim moralom moral lika i možeš li igrati kontra svog morala.

Nikolina: Tu bih se apsolutno složila s Katarinom. To zaista jest pitanje životnog opredjeljenja. Od izvođača se očekuje da pošteno odradi svoj dio posla. Potrebna je velika disciplina i samokroćenje da, ukoliko si izrekao ono prvo "da", ustrajаш na njemu. Zbog sama sebe. Međutim, meni se nekako čini da je život prekratak da bih ga svjesno tratio na stvari koje me maltreiraju. To je, opet, lekcija koju svaki puta ispočetka učim.

Katarina: Ne treba nikoga osuđivati, već komunicirati s ljudima. Tko mene može natjerati da izgovorim bilo koji tekst? Kako da ostanem čitava unutar strogog zadanih rečenica, strogog zadanih misli i stavova? Glumac pokušava komunicirati s piscem, s redateljem i unutar toga traži vlastitu misao, traži dijalog, a to mu daje priliku da pruži i više nego što može.

Anica: Postoji i mogućnost da u nekom projektu imaš toliku slobodu da se jednostavno izgubiš.

Nikolina: Jedan moj učitelj rekao bi da restrikcija znači sloboda. I to je tako točno.

Katarina: Svaka je predstava igra. Svaki dan pristaješ na tu igru.

Nikolina: Ali postoji i druga strana igre, a ta je da u igri možeš reći dosta. Ja na probi mogu reći "ja ne mogu više". Na sceni to nije tako.

Katarina: Na sceni, i da želiš prekinuti, i da si u nekoj krizi, ne možeš.

Nikolina: Tada pomaže tehnika, pomaže zanat. Zato se trenira. Zato sam pitala Anicu o stanju transa tijekom performansa. Jesu li ti na granici da plesneš i da se više ne možeš pribitiš ili si smirena i jednostavno radiš to što radiš?

Anica: Trans i trauma velike su riječi, ali to je ono što moje tijelo, moje umbralne biće, u tome trenutku, na sceni, u toj točki, istinu provijava.

Katarina: Kako uvježbavaš performans ako očekuješ da ćeš biti u transu?

Anica: Sjednem i pokušavam u sebi pronaći energiju. Ja imam neki koncept, neki početak i kraj, to je moj okvir. A ovo ostalo ovisi o tome koliko me ponesu prostor i publika.

Nikolina: U plesu se često susrećem s tim pojmom energija. Ja ne negiram da postoji neka energija. Ali kada radim, ne krećem od toga. Odlučujem da ću napraviti ovo, pa ovo, pa ovo. Ili da ću to prestati raditi. Način na koji ću to izvoditi sigurno će ovisiti i o energiji koju ulažem u taj rad. Ja, naime, ne mogu, ne znam, simulirati emociju. Ono čime se bavim fizički je vrlo uvjetovano.

Katarina: Način na koji ja radim blizak je onome što je Nikolina opisala. Sve je na neki način pod kontrolom, no tu i tamo mi se dogodi da izletim iz tih vlastitih okvira. Zapravo je to izlijetanje u emociju, u doživljaj svega oko sebe, napustit simuliranje emocije. Kada radiš tri mjeseca na nečemu, postaviš si neke kanale što će te voditi prema trenutku kada sve to želiš lansirati. Glumac je svjestan ne samo onoga oko sebe, već i onoga što se događa unutar njega. Kad to prijeđe u automatizam, više to ne kontroliraš svjesno.

Nikolina: U 2 me zanimalo kako bi to bilo plesati zatvorenih očiju. Ponekad, kada razmišljaš, zatvaraš oči i belješ ono izvana, ostaješ "sam sa sobom". Tijekom rada na koreografiji otvoreno se mnoštvo raznočasnih pitanja i mogućnosti, brojne teme koje su mogle biti dotaknute. Teško je i rukotupno upravo to sužavanje prostora. Ja nisam iskusa koreografkinja i nemam razrađene mehanizme, pa mi je bila bitna pomoć drugih osoba, naših dramaturga. Pravdana i Aleksandre da bih dobila osjećaj koliko je to blisko onome što želim. Kada sam počela raditi s Jelenom Vukmiricom, u početku smo bile vrlo nesigurne, reagirale smo na svaki podražaj, zvukovi su se pojačavali. Odjednom nešto što je sasvim normalno, jedan korak, postaje ogroman problem. A onda, paradoksalno, s vremenom počinješ to što su ti oči zatvorene osjećati kao neki vid sigurnosti. Same sa sobom, sa svojim tijelima i zadacima. S druge strane, valjalo je pronaći načine komunikacije među nama. Trebalo je prvo izgraditi povjerenje u svoje tijelo da bi se omogućila komunikacija s partnericom. Zvuk je, naravno, najbitniji orijentir u prostoru, međutim i vibracije zraka nešto su na što se oslanjamo. Glazba na koju sam se odlučila tirava je i nesigurna, a u tom smislu podržava ono što se s nama događa u prostoru. Prilikom svake izvedbe te koreografije postoji rizik da udarimo o zid, ili jedna o drugu, ili čak o nekoga u publici. Ja sam željela ostaviti izvedbe otvorenim i tom riziku, ostaviti mogućnost spontane reakcije. Sam rad na 2 bio mi je prilično rukotupan iz jednostavnog razloga što i sama pletem u koreografiji za koju sam autorski odgovorna, a već u samom startu oduzela sam si mogućnost promatranja.

FRAKCIJA: 2 je zanimljiva iz perspektive komunikacije među partnerima, no kako je raditi s glumcima?

Nikolina: Prema glumcima imam određeno poštovanje. Jer ne baratam niš jednom glumačkom metodom i ne znam što znači glumački proces. Ali kada imate kraj sebe na sceni dobrog plesača, ili dobrog glumca, u samoj komunikaciji nema bitne razlike.

Katarina: Točno, svejedno je kojim jezikom govoriš.

Anica: U predstavi *Sadnji* dan moja je kolegica na sceni Nina Viočić. Ona je profesionalna glumica. Bilo mi je bitno da uspostavim taj kontakt na osobnom nivou. Kako su Nina i moja vrsta energije potpuno drugačije, pokušale smo pronaći nešto što bi nas povezivalo i omogućilo nam da uopće napravimo zajedničku scenu. I ona i ja smo vrlo dobro osjećale kada se to ne bi dogodilo. A to isto osjetila bi i publika.

Nikolina: Kada smo radili *Čovjek-Stolac*, bez obzira na prijašnje iskustvo *Ipsosjeđi* kad je saradivala ista grupa ljudi koja dobro funkcionira zajedno, dogodilo mi se nešto novo. Odušili smo obnoviti taj Indošev performans, koji je bio uključen i u *Ipsosjeđi*, ali drugačije. Pretpostavljam da znate kako Indoš izvede, kakvu energiju ima, i s kojom voljom, s kojom željom on ulazi svaki put u igru. Ali to nisu samo izvedbe, to su i probe. To je meni bila nova spoznaja, takav način rada. Pravdan je, za razliku od mene, vrlo brzo uspostavio vezu s Indošem, po principu nekevrše muško-muške identifikacije. U zadnjoj sceni *Čovjek-Stolac*, punoj ušaraca, znoj, prskanja, koliko god da sam željela, a zaista sam željela uspostaviti komunikaciju s dvojemcem tako sjajnih partnera, nikako da se dogodi to nešto i s mojim tijelom, da osjetim ravnopravnost ili, točnije rečeno, nezavisnost od njih. Ja sam njih čitavo vrijeme zapravo imitirala, a to nije bio pravi put. Konstantno sam imala osjećaj da moje tijelo proizvodi bljude kopije, zamačene, neprecizne jake njihovih pokreta. Međutim, ključ je bio upravo u tome da prihvatim da moje tijelo prenalazi drugačije izraze. Da se ono može i mora na površini naći u sličnom titraju s njihovim tijelima, ali ono što se nalazi ispod, motivacija za pokret, samo je moje, kao što vrijedi i za svakoga od njih. Tek se tada otvorila mogućnost za dijalog. Igranje te predstave prestalo je biti priča na koju se ja samo priključujem. Ono je postalo i moja priča, moj napor i, iznad svega, ulikak koji dijelim s njima. Međutim, još uvijek ne mogu precizno odrediti što to proizvodi nužnost mojih pokreta osim činjenice da se u proces uključujem aktivno, a ne pasivno. To svakako želim otkrivati i osvještavati u daljnjem radu.

Anica: Smatram da te tjelesnost određuje onoliko koliko ti sam doroviš da te odredi. Iz mojeg tijela ljudi mogu čitati muškarca, naprimjer. Tako i korpušentno tijelo, kao što je Indoševo, može u zadnjoj sceni Njhanja poprimiti oblik fetusa i biti tako krhko i ranjivo. A istovremeno to tijelo može biti toliko jako. To su samo igre i percepcije. U trenutku kada se pojavim u Moltru započne zgražanje publike zato što sam na sceni gola. No, golo tijelo u određenom kontekstu više nije golo.

Nikolina: Paradoksalno je kod tvojeg golog tijela u toj predstavi da ono čak ne djeluje kao žensko, već kao androgino tijelo. A Katarina i ostale glumice iz ansambla u sceni su hrvatskog Partasa odjevene, a izgledaju vrlo erotsko. Tvoje tijelo nema taj karakter.

Anica: Željela sam da se to tijelo što više neutralizira, da ono nema neke konkretne konotacije i da čitanje ovisi o gledateljevoj recepciji.

FRAKCIJA: Koliko se pažnje na studiju glave posvećuje osviještenosti tijela?

Katarina: To ovisi na koje profesore naiđeš. Ako naiđeš na nekoga tko razumije pokret u kontekstu glume, onda, naravno, profitiramo. To ovisi i o predstavama na koje naiđeš, a i o tvojoj odluci, odnosno osjećaju da se možeš izraziti na taj način. Ako se ne radi kvalitetno, onda je to isto kao i da se ne radi. Na Akademiji se sigurno inzistira više na glasu, na govoru. To ovisi i o generacijama. Naravno da starije generacije nisu mogle niti očekivati da će na taj način koristiti tijelo. Ja sam voljela plesati cijeli život, no nije bilo prilike da se to izrazi, pa se moja gluma uglavnom svela na lice i govorni aparat. Kada sam radila *Č.P.G.A.*, gdje sam sat i pol

morala trčati po sceni, shvatila sam da ću morati početi trenirati. Osjećam na novim predstavama da su se počele mijenjati, da nose neke druge zahtjeve. Vrijeme nosi tu promjenu u sebi. Pitanje je i što ti se radi, neki se naišli na teatar gdje pokreta nema.

Anica: Mislim da bi idealni izvođač u sebi trebao nositi sve te komponente.

Nikolina: Moj je problem bio progovoriti na sceni. Međutim, nitko to nije od mene niti tražio sve do *Isposvjedi*. A tada sam morala progovoriti pred grupom glumaca. No, ključna je stvar podrška ljudi s kojima radiš, kako autora tako i izvođača. Ja sam je dobila, pa u daljnjem radu nije bilo većih problema.

Katarina: Na satovima baleta na Akademiji radili smo vježbe tijekom kojih smo morali sjediti raznih leđa. One su mnogima više škodile nego koristile. Više bi nam značila uputa "budi vatra". To budi maštu.

Nikolina: Upota na koje ne znam što bih uopće rekla je "budi prirodan". Što to znači? Nisam prirodna na sceni, niti privatno. No, znata mislim da je to čvrsto povezano s osjećajem sigurnosti kad se nalaziš pred ljudima koji te gledaju, a uz to je vezan i osjećaj ugode koji, mislim, ne može biti figniran. Upravo taj osjećaj ugode rijetko vidam kod mladih glumaca. Pretjerana gestikulacija lica, tijela, a rezultat... Možda bi trebalo u pokreta više pažnje obratiti na neke druge stvari osim društvenih plesova.

Katarina: Društveni plesovi uže se da bi se uklopili u komad. Kao što je i mačevanje bitno da bi se uklopilo u komad. Tu je i akrobatika, koja je dodale zabavna, ali nađe se tek par ljudi koji rade na tvome tijelu da bi se razvilo i da bi ga poslije koristili. Ivice Boban radi na tome, a sada je tu i Edvin Liverić, pa mislim da će se početi kvitirati ta masa jer ljudi do sada to jednostavno nisu znali i nisu razmišljali o tome.

FRAKCIJA: *Kako se osjećat u trenutku završetka predstave u kojoj sudjeluješ?*

Katarina: Mene je to sram reći, ali toliko dugo odrađujem posao da uopće više ne osjećam kada predstava završava. Svejedno mi je. Vežem to uz problem igranja za plaću. Kada sam bila mlada, to nije bio tren kada predstava završi, već tri, četiri sata kasnije. Trebala sam dugo, dugo čekati da se vratim u stvarnost, da se približem i krenem dalje. S vremenom se to ubrzo tako da se sada rijetko događa.

Nikolina: Slažem se s Ketii. I ja sam ranije još neko vrijeme intenzivno razmišljala jesam li nešto mogla bolje. I uvijek dođem do zaključka: da, jest. I nije se zapravo puno promijenilo! Presretna sam kad odigramo dobru izvedbu, i grozno nezadovoljna ako nam se dogodi loša.

Anica: Uvijek se osjećam promijenjena kada nešto završim. Bilo to pozitivno ili negativno, ja sam preplavljena. I volim taj trenutak, ne zbog samog završetka, već zato što je to novi početak.

Urušavaju se Nô-građevine

Povodom predstave Ryusei i prvog gostovanja japanske skupine Ishinha u Europi:
Hamburg, Kampnagel, 5. listopada 2001.

Gotovo je. «Stomp» i «Riverdance» mogu pospremiti koferi. Sto puta bolji Japanci pretekli su spomenute magneti za publiku, koji svoje repetirajuće toptanje garsiraju s mitskim pričicama ili si, pak, sladenjaviči od farmaceutnih dobro odjevenih ultogljenih plesača-sonnyboya. Tisače i tisače ljudi oduševljenih plesom u rasprodanim dvoranama valjda znaju zašto su si za cijenu rock koncerta priuštiti lošu, dosadnu koreografiju i prosječni rock uz toptanje. No, sada napokon možemo objaviti ime jedne alternative: Ishinha iz Osake u Japanu.

Skupinu Ishinha (reformski teatar) prije deset godina je osnovao slikar Yûkichi Matsumoto. Vjerojatno više nije mogao podnijeti da u svojem malom ateljeu stvara protukulturne slike. Odlučio je umjetnost prenijeti u realnost. Sada uz pomoć čistog maksimalizma oduševljava gledateljstvo. Više od trideset plesača otada pjeva i pleše na polemim pozornicama, koje su se tjednima izrađivale na lučkim dokovima Osake. Na napaustenim kolodvorima ili u zatvorenim gimnastičkim dvoranama u siromašnijim četvrtima milijanskog grada nastaju pozornice ponekad napravačene od tri tisače debli ili se, pak, grade čitavi slumovi po uzoru na one iz 19. stoljeća – u projektu sudjeluje 1.800 ljudi, a glumci su s cijelom obitelji odselili u kazališni grad – mješavina filmskoga seta i totalnoga kazališta.

Ovo «razbavljanje u prostor grada» Matsumoto naziva «Jan-Jan operom» (izgovara se kao Djan-djan). Jan-Jan se temelji na jednome narječju siromašnijih slojeva u Oaski i razvijen je do melodično-skandirajućeg umjetnog jezika, koji prvenstveno njeguje djeca. To je vrsta rapa koja nema veze s naporom uobičajenom izrecnom po Wilhelmu Buschu: «nimaj se ili ću te pođderati». To je prvenstveno igra sa zvukom riječi, jer je u Aziji bitna intencija, ona riječima daje smisao. U čemu je štos kod Jan-Jana? Treba osmisliti besmisleno, no glazbeno sjajne melodije. Na taj je način stvorena potpuno azijska varijanta rapa, koja dristi gotovo i zvuči kao opera, no bez ikakva patosa. Neko od nas mogao je čuti i veoma snažan ulični ton koji je prešao u gotovo skromno tihi industrijski sound.

Čekić i sjekira

Na otvorenju redovite sezone u Kampnagelu u Hamburgu prestorijom bruje zabavno nevidljivi helikopteri, sound se temelji na velikom, teškom čekiću i sjekiri. U otvora za okestar sjedi Kazuhisa Uchihaishi s pripremljenom električnom gitarom. Pred njim se izdiže silueta nebodera od crnih kocaka što stvara golemi dvokatni krajobraz. Do podruma vodi dobro pristupačan izlaz na intenzivnu njegu. U neko doba večeri na snop cijevi spojena je lutka, umjetno održavan život, koja je jedan dječak s silice, napročac se odlučivši, ukrao prilikom bijega te po nesigurnim ulicama sa sobom vakao to komatono stvorenje. Kada dječak biva napadnut, on u samoebrani ubija svoje napadače i očajava kad vidi krv na svojim rukama. Jedan je drugi dječak iz Weltschmerz-a počinio harakiri nad svojim organima vida; iskopao si je oko s bodežom. Otada s

povezanim očima zbunjeno juri po bijednoj četvrti koja je oživljena samo složenim grupnim koreografijama, a one sve više postaju ono što se od tog žanra može očekivati: drive koji oduševljavaju.

Priča djeluje oskudno, no to vrijedi i za majstorska umjetnička video djela, poput onih Chrisa Cunninghama koji je uzor svim režiserima dobrih MTV-jevih glazbenih spotova. Mračna, potpuno nesentimentalna scena zapanjujuće podsjeća na Cunninghamove sablasne, kulturne video spotove uz pratnju snažnih beatova. Na taj se način minimalističke asocijacije povezuju s ritmikom basova koja brui, pa su se mnogi građani Hamburga, iako se pristojno sjedili na svojim mjestima, svakako htjeli peštratiiti groovanje.

Komad se zove «Ryusei» – meteori. Radi se prije svega o koreografiji koja je kod nas postala vrlo rijetka; 64 noge pomiču se tako da ne podsjećaju ni na cvjetna ornamentiku ni na vrstanje vojničke čete. Parade i zgodne masovne scene još uvijek se pojavljuju kao dvije strane militarističke međuje koje mjuzikl izuzetno ljubi i koja mu je bezuvjetno neophodna. Opera «Jan-Jan» već pozna teptanje i okret «svi u taktu» koje je za sebe otkrio val aerobika. I ovdje se istovremeno kreću sve 64 ruke i počinju drhtati čim ovi plesni idoli na komandu krenu na lijevo. No, idealiziranje idola ne traje dugo; noge na drvenim podignima gleđu flamenco, kosti, kosti kraljevnice, ostatci luhanje u rukama plesača postaju akustički mehanizmi za otkucavanje vremena; nakon toga se otvaraju usta i u rap maniri počinju odjekivati one očajničke riječi, mnoštvo pojedinačnih glasova prodire kao iz dobro naučenih grla tenor-altova, potpuno visoko i sasvim dirljivo.

Tolika izgubljenost, tolika čežnja pojavljivala se često – ali samo kao intaktni vodič glazbene ljestvice kiča. Ovdje se, troviše, vadi iz cijeloga tijela i u najfinijim glasovnim nijansama, pa više noličuje na skandiranje, nego na pjevanje. Zapevno djeluje kao forsiranje, a ne kao slavljenje. Tema se uvijek iznova, u glazbenom i plesnom smislu, nalazi nasuprot varijaciji i uvijek s namjerom da uvelike nadmaši jedno uz pomoć drugoga. Nema nikakva reda kod snažne, rijetko viđene fantazije fragilnih, beskrajsnih varijanata pokreta, koja se sastoji od 32 pjevajuća plesača koja se lupaju po prsima i koji su si jednom čak i razderali odjeću. Katkad i psko kihanje može pokrenuti čitavu kaskadu pokreta i glazbe.

Malo pomalo privlači nas glazbena snimka, bez cenzurirajućih efekata i uvijek uzimajući u obzir ekonomičnost – što je odlika dobrog D.J.-a. Isto tako koreografija postaje sve privlačnija. Neposredno prije ponavljanja, kad bi sve skupa moglo postati dosadno, ovaj opus završava iznenađujuće nespektakularno; kao da se uspele nije dogodilo ono što je otkrila oduševljena publika: da ovo nije ništa drugo nego tračak nade za to da će i naši stvaratelji mjuzikala i prodacenti «Rivverdances» naučiti svoj zanat te nas zauvijek poštediti toralnoga duševnog kiča nalivnih prišlica i glupih plesova.

S njemačkoga prevela Glösa-Ans Ulrich

Franko Carrella
A Bunch of Uncontrollable Suck

plasma saline during Carrella's clinic with students of anatomy, Zagreb, 1955/90



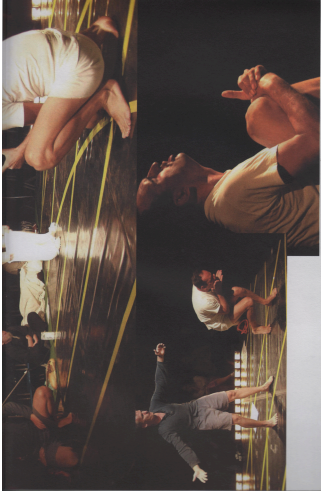
Suzana Marjančič
 Glenna (transformacija), učešće u performansu i politika metalolke
 Acting Transformation, *Mačunizing Artistocracy and the Politics of Metalolke*

"Suzana"

"Suzana"

photo: Radio Marja





Salvatore Salomone
Claudio Sestini
Alberto Chiosso, Roma

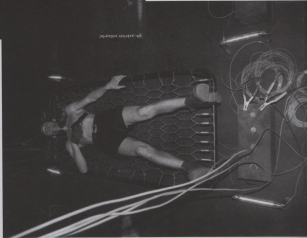
.....
Enrico Raffaele Sestini: "La Grana" and "Giallo Grana"





Valérie Ann Valentin
Glamourezuse et égoïste
Avec C. S. et J. P. R.

Services Réguliers Sociaux: "André", "Yvonne au bout de la rue", "La Glorieuse"

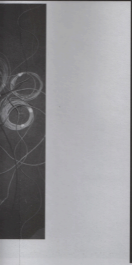
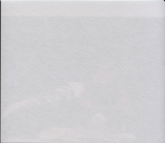


jeu, par exemple, est un jeu de

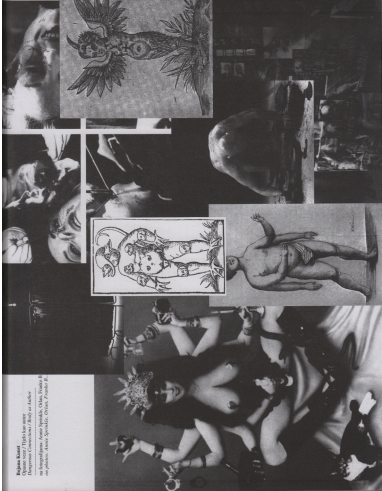


jeu, par exemple, est un jeu de

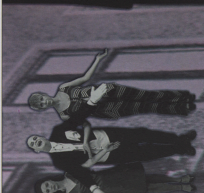




Enjaya Kinet
Opiume vers / Tijds kan misen
Dangremi Canso / Body as Anchor
na Jongfajana, Anam Sprinkles, Orlan, Franka B
an platen, Anam Sprinkles, Orlan, Franka B.

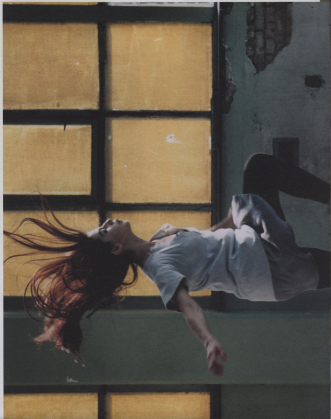


Martina Griznik
 Griznik & Scott: Dva ženska postapci - izvedba i režija u video Elavici
 Griznik & Scott: Griznik & Scott: *Preforming in Video-games and Overcoming Them*
 "Game and Power", "Dance Machine - Broken 2000", "Jane", "The Red Recovery"





Jackie Suave
Ilustrasi puing-puing fenomenologi, postmodernisme / gelsen kanalisasi
Driving Experience / Phenomenology, Post-structuralism and Physical Theory
"Puing-Puing Rong" /





Kristiniana Kunciterna
in "The Shave About Grrr Out"
 Actor Richard Archer *in "Affirmation" (see October 2001)*
 Actress Leanne Leanne *in "The Shave About Grrr Out"*

photo: Arno Devlin







Paul Bravlin
*Supersuave is representing today's ungendered
 Muses dancing to the Most Powerful Religion of Art*
 "Dance As Candy!"
 photo: Mike Piro, Ugo Orlandini







Frank Brereton

*Suspension is a magical single act of art
Misunderstanding is the most powerful weapon of art*

"Q&A"

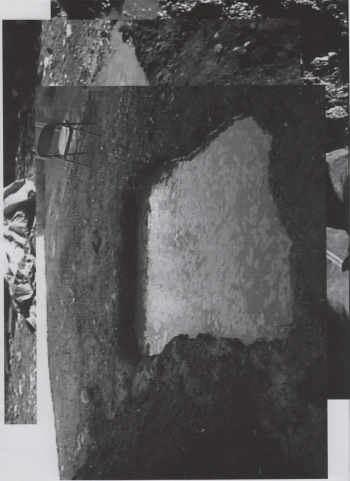
photo: Igor Oshakov







Jon McKenzie
Rope is suspended vertically
The Hole is My World



Zatrpavana rupe

Prije četiri dana, kao što svi misle, napadnat je Svjetski improvizacijski centar u New Yorku i šouice je ljudi izgubilo živote.

Sadnjačari na ulazima koja se otvaraju ovaj vikend, oko jedana i pol poslijepo, na kojoj sam namjeravala pokazati svoju skulpturu. Tadašnje je da se skulptura sastoji od rupa duboka oko pola metra i površine oko kvadrnog metra u obliku osobe koja je puna u vrlo velike visine, kao u orliku u pjesmi rilačici i kažući koji pada u vode lince u dnuke penet.

Bilo je nemoguće postaviti skulpturu kao što sam planirala. Kada sam vidjela natkrake ulaznih ljudi koji akcija u napuknutoj i propisanoj Svjetskog improvizacijskog centra, počelo mi je. Čak i oskudni razmjeravaju osaga što u tome zapravo mislim. Skulptura je uvijek nula vrsta prikazne i uvijek joj je vrhna odlučio ne biti zbiljkan. Ali ovo je bilo sržne zbiljko. Bilo je to riječ o zbiljkanosti o kakvoj misao nula predložila da će sila i skulptura biti - nemoguće.

Zato sam morala napustiti djelotvornost truda skulpture. Rupa je bila puna vode jer je u stvari bilo sudeći mnogo kile.

Početka sam blago vraćati u rupu. Nije mi bilo od nuke. Voda je uglavnom mekša i nepe pri zatrpavanju, ali malo se zalafilo u dovoljno rupu iz kojega voda nije iscurila nego se razlila. Ne mogu što se zapravo dogodilo, ali izgledalo je poput živog rjepeka. Iako se nije činilo verna čvrstina, kadh bosa stavili nogu, odmah bi se prepali.

Ne morala sam načiniti drugu skulpturu. Morala sam nešto napraviti za lidžaba. Odradn sam znala da je rupa nemoguće ostaviti. Znao sam to, ali toga nisam bila svjesna. Prije bi se moglo reći da je nešto u rupu tijela to znalo. Znam, to je vezano za moje prikaživanje. Postojavljani da to rupa zvelikavono. Mislim, naime, da je bilo i osude nemoguće pokazati što se dogodilo. Postojavljani da vidjelo i fotografiji i dalje dale svoj status "dokumentacije". Ali umjetničko djelo? Ne. Problem je bio u tome što se djelo ne bi izražavalo onako kako je bilo zamišljeno, nego kao prikrat, osjeća što se dogodilo. A to bi bilo opusto.

Ali sve, činjenica da je taj dio bilo živopisno, činilo se nula. Nisam mogla svitati drugu umjetničko djelo. Ja, mi, nisam se mogli vratiti osamo gdje smo bili prije i nisam se mogli pokazati. Sve što sam mogla bilo je pokazati napredak rupa i osam zbiljkanosti glade toga što znači stvarni umjetničko djelo, što je "svatno" i "plakati".

Prak sam razgovarala rupa, nimala sam pokušala napredak (jerak je napredak) i zajedno sa svojim zbiljkanosti mislima i planirajna u tome što čitina, zadio to čitina, u tome kako se sada nemogućim dešava svaki napad da se stvaraju umjetnička djela. Činilo mi se da je jedina moguća stvarna izraziti zbiljkanosti i napredak. Osjećala sam se glupo.

Bilo kakvo bilo - ovo je ono što ću prezentirati za lidžaba. Nisam mogla sakriti djelo koje sam namjeravala pokazati, ali nisam ga niti mogla pokazati. Činilo mi se pokazati napredak rije umjetničko djelo, ali, s druge strane, ono što postaje sramotno tvrdnja da rije umjetnost. Sad jednostavno više nema skrivajna.

The Hole Shovelled In

A week ago, as everyone knows the world trade Center in NYC was attacked and thousands of people in NY lost their lives.

I am in an exhibition where I was expecting to show a sculpture that open this weekend, about 1 week and a half later. The sculpture was to be a hole about 2 feet deep and about 7ft square in the shape of a person who had fallen from a very great height, like wiley e coyote in the southwester cartoons falling from a cliff into a very deep mine.

It became impossible to proceed with the piece as planned. When I saw the pictures of the horrified people jumping from the crinkled and open WTC I felt sick, beyond understanding even what I do felt about this. The piece was always about a representation of a sort of fatality and had always meant to be decidedly not real. But this was too real. This was the real that the pictures and the sculpture were never about impossible.

So I had to fill in the partially made sculpture. The hole had filled with water because I think it was Thursday there was crazy amounts of rain.

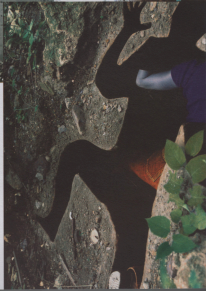
I began shovelving the dirt back into the hole. It didn't quite work. Most of the water had been pushed out by the dirt shovelled in but there remained some water at the lower end of it where the foot instead of becoming displaced became separate. Well I don't really know what happened but this bog sort of quicksand effect happened where it looked really solid but if you put your foot on it you would sink right in.

But I had to make another piece. I had to do something for the show. First I knew the impossibility of making "the hole". I knew but not in a conscious way. Rather something in my body knew. I know, but well it has to do with the humor of representation. I guess that sounds sort of grand. I mean that it was and remains impossible to represent what happened. I guess the video footage and the photographs in a way still retain their status as "documentation" after all. But a piece of art work? No. The trouble was that this piece would be read not as what it was, but as a representation of what had occurred. And that would be obscene.

But everything, the fact that they were beautiful days still seemed horrendous. I couldn't make another artwork. I we, couldn't go back to where we were before and I couldn't pretend. All I could do was try to fill up this hole and turn it in my confusion about making art, about what was "real" and cry.

When I was filling up the hole again I made a tape of pictures of the progress (taking pictures) and some of my confused thoughts and questions about what I was doing, why I was doing it, how impossible every effort at making art right now seemed and seems. It seemed to me the only possible action was to voice this confusion and questioning in a direct way. I felt foolish.

Anyway... this is what I was going to do for the show. I couldn't hole the piece that I had wanted to do originally but I couldn't do it either. What I will show isn't really a piece of art, but then again of course it becomes one by saying that it isn't. There is just no hiding right now.



Linda Carter Feldman

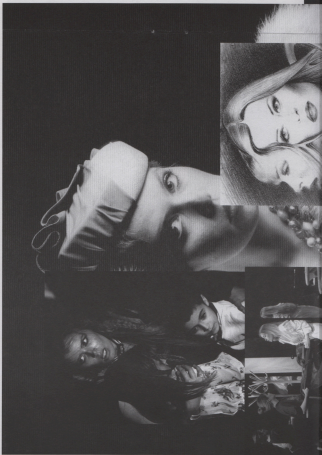
John Cade Johnson
"John Cade Johnson," *giovane e sperata disegnatrice di moda americana* (postmodernismo)
"My Pity Don't a Whore," *un'attrice e la sua Double* (tema Postmodernismo and Postmodernism)

John Cade Johnson, *ambasciatore* (Deleuze, to influence) (see Marilyn Monroe)
John Cade Johnson, *ambasciatore* (Deleuze, to influence) (see Marilyn Monroe)
John Cade Johnson, *ambasciatore* (Deleuze, to influence) (see Marilyn Monroe)



bioRxiv preprint doi: <https://doi.org/10.1101/000000>; this version posted November 1, 2014. The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY-NC-ND 4.0 International license.

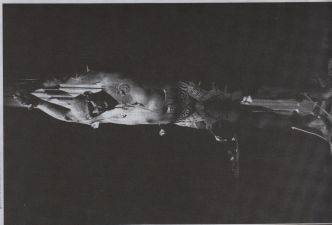
¹⁰ "The Pity Slave's at Home", an Address and Free Double between Picaresque and Pindaric, in

[illegible]



Alan W. Miles
*Pomona inspires kōdō, Rōi Abbey | Institutional identities
Re-writing the Code: Rōi Abbey and the Securitization of Identity*

Rōi Abbey
photo: David Ann McManis



Adam M. Glickson

Parasitico, lapidario e boscovivo.

Mom, Aghery | **My school location is located in**

Re-writing the Code:

Ben Akery and the Transnational of Adolescence

www.bushdormant.com

Journal of Management Education 30(6)p.789-804



Smith Field
Smith Field
 A Man in a White Dress

www.smithfield.it
 www.smithfield.it



Maria Blaise
 BIZI-ATTELL vs. GLUMAC vs. MARIN vs. BIZZANTI
 ZARROTT vs. ACTOR vs. MARIN vs. BIZZANTI

"Miki's media critic badge"
 "The Grand Master of All Comedy"
 photo: Sandra Vindig















INFO
Arad Wiernianin
Uczniowie z Niz-grafice
"Pianist"
płonie Kij Polowaja





DALLAS POWER (1943-2011)
 Struck for a Portent of the Future: A PRAYER FOR A PETTYMUG PRICE
 While Praying Kalamazoo, 1997
 photo: Mike Kosak



FRAKCIJA

performing arts magazine

issue no. 20/21, autumn 2001

Actor and/as Author

publishers

Centre for Drama Art, Deželićev prilaz 26, Zagreb
Academy of Drama Art, Trg maršala Tita 5, Zagreb

editorial address

CDU-Centar za dramsku umjetnost
Deželićev prilaz 26
10000 Zagreb, Hrvatska
tel. +385 1 4854 821
e-mail: frakcija@zamir.net

editors of this issue

Lada Čale Feldman
Marin Blažević

editorial board

Goran Sergej Pristaš (editor-in-chief)
Marin Blažević
Tomislav Brlek
Ivana Sajko
Aldo Milohnić
Ivica Buljan
Agata Juniku

proof-reading

Tomislav Brlek

art direction

cavarpayer

printing

IT Graf

Frakcija is supported by

City Office for Culture, Zagreb, Ministry of Culture of the Republic of Croatia,
Open Society Institute Croatia

ACTOR AS/AND AUTHOR

This issue of *Frakcija* is devoted to current conceptualisations and practices of acting/performing within various performative/discursive contexts of theatre, performance art, contemporary dance, drama and theory, social and political life. Given the present proliferation of manifold uses of "performance and performativity" as "queering" practices/concepts tracing the unpredictable trajectories of both performing power and the theory that follows/precedes/produces/controls it, we were interested in contributions, from both scholars and artists, that would address the precarious position of the aesthetics and politics of acting/performing as phenomena situated at the crossroads of performative forms, genres, styles, techniques, methods, traditions, cultures, contexts, times and places, art and life. While recognising that particular angles on the subject demand detailed analyses of new modes of actorial (self)(re)pre-sentation/reflection, we invited our contributors and interlocutors to touch on the following crucial questions:

What does the ever-changing acting landscape look like at the present moment, especially in the light of the heated debates concerning its prospects since the beginning of the 20th century until now?

Can the "actor as/and author" relationship(s) survive the modern/postmodern, dramatic/post-dramatic, logocentric/deconstructive, humanism/posthumanism dichotomies?

Do contemporary approaches to acting/performing - whether in terms of various methods and practices or in theoretical discussions and outlines undermining or exalting its role with respect to the many concurrent aspects of performing (of text or script, directing, choreography, technology, interplay with other media) - continue to affect/produce the notions of the (post)human condition itself?

While we were absorbed with reading and thinking through the material we got, Dalibor Foretić, a Croatian journalist, theatre critic and scholar, died. To him, who incarnated a chapter of the recent Croatian theatre history, who in his wisdom, perceptiveness and care never hesitated to promote various forms of alternative performance in Croatia, from local lay theatre to internationally recognised experiments, who knew how to praise actors and actresses beyond the use of worn-out phrases, who respected and encouraged younger generations of critics and scholars, we owe a special gratitude, which we didn't know how to express better than by translating one of his brilliant essays on acting, and by dedicating this entire issue to him.

Contents

Branko Gavella A Barely Noticeable Stitch	5
Hans Thies Lehmann Exit the Actors	7
Suzana Marjančić Acting Transformations, Maintaining Artlessness and the Politics of Metaphysics	15
Valentina Valentini Actors-Characters-Bodies	27
Bojana Kunst Dangerous Connections Body as Author	37
Marina Gržinić Gržinić & Šmidi: Double Actions - Performing in Video-films and Directing Them	48
Jackie Smart Writing Experience: Phenomenology, Post-structuralism and Physical Theatre	51
Krasimira Krushkova Actor as/and Author as 'Afformer' (as Jérôme Bel as Xavier Le Roy)	58
An interview with Emil Hrvatin Misunderstanding Is the Most Powerful Weapon Interviewed by Jedri Jež	66
Nina Király Actor in the Author Theatre: between "acting with your whole self" and "not/acting"	72
Mirabe Hoshia Transcultural Actor in the Era of Globalization: an Utopian Project?	80
Jon McKenzie The Hole in My World	86

Lada Čale Feldman "Tis Pity She's a Whore": an Actress and her Doubles between Postcommunism and Posthumanism	94
Alan W Sikes Re-writing the Codes: Ron Athey and the Textualization of Identity	112
A Meeting with Franca Rame An interview by Josette Féral	117
Marin Blažević DIRECTOR vs. ACTOR or Matula vs. Brezovec	125
A conversation among Katarina Bistriović-Darvaš, Nikolina Pristaš and Anica Tomić Actress/Performance Artist/Dancer Moderated and edited by Ivana Ivković and Ana Prolić	144
Goat Island Collaborative Journal Project CVZVLC (Chicago - Vienna - Zagreb - Vienna - London/Chicago)	155
Dalibor Feetić (1943-2001) Sketch For a Portrait Of the Actress: A PRAYER FOR A PETRIFIED FACE	181

A Barely Noticeable Stitch

From "Književnost i kazalište" / "Literature and Theatre", Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Titus was played by Laurence Olivier. Every attempt at describing the impression the acting of great stage personalities makes is futile. The least inadequate thing to say would be that it was the ideal embodiment of what we describe as *tragic quality*, though I am aware that I have merely substituted one abstraction for another. The tragic quality of Olivier as Titus in the first stages of that role - while he stands all but hapless before the blows of the intrigues of his enemies - consisted of wonderfully nuanced shock and finding the most unexpected vocal and gestural nuances to express that downfall into his own self, that loss of all external countenance in the enormity of his pain and suffering. His tone disappeared into the almost microphonic intimacy - that nevertheless always remained clear and within reach of the spectator - his posture seemed like a perpetual search for a foothold. At this stage in particular he excelled in combining his playing with that of the rest of the cast and making most of the opportunities provided by the scenery. I have to insert here an observation that has to do with Peter Brook's direction, on which I would like to comment in more detail elsewhere. Andronicus' interplay with the stage and the other characters had nothing of the prearranged about it. The stage was going towards Olivier of its own accord, and he used it to meet the immediate requirements of his role. I know of no greater praise for the director than to maintain that his contribution to the stage impression cannot be distinguished from that of the actor. In the second stage of his role - in his resorting to madman's mask - Olivier's creation is a kind of contamination of Lear and Hamlet. Here, like in Hamlet, we have an "act," a player playing, but of the old and broken down variety. The desire for revenge simmered, feeble and old, beneath the mask, the old man's contrition was bending his act to the ground and propelling it toward the unavoidable tragic outcome, so that in the final mass slaughter, the emperor Saturnus did not even need to kill Andronicus. His life was spent. Watching in suspense this beautifully set scene, I haven't actually noticed Saturnus' death blow, so that the final impression in my mind was of the old man Titus Andronicus holding dead Lavinia in his arms. (I have almost written: Cordelia).

The greatness of Olivier's Andronicus accounts for the irrepressible urge in me to try and identify some of the threads woven into this role. The smooth merging of that role with the performance as a whole forces me to look for those threads by comparing it with other roles I have seen Olivier in. Thus conjuring up his Macbeth, his Malvolio, I think I discerned some features of his acting manner. In both Macbeth and Malvolio, I noticed a certain aloofness on Olivier's part in the initial stages of the role. This was less obvious in Titus, since it was motivated by the character of the role and his predicament, which virtually demanded of him to neglect the ceremonial-ritual character of the initial scenes. In Macbeth, however, I noticed in the initial scenes some sort of aloofness in Olivier, and in Malvolio a certain lack of interest in the events around him. It is true that Macbeth does in a sense enter the tragic predicament unprepared, and that Malvolio, due to his being preoccupied with himself, does not pay much attention to his surroundings. Nevertheless, Olivier stressed his outside-looking-in position in both cases. And it seems to me that precisely this "outside-looking-in" stance reveals certain fundamental features of his acting physiognomy. It once again confirmed my belief that the essence of the art of acting, and thus of its greatness, lies in the fine distinction separating the creative and the created acting persona, the barely noticeable stitch binding the actor's human character and the character the role requires. This binding can come about in many and varied ways: as a ferocious sway that grabs hold of the role, directing from the very start, by means of strong accents, the spectator's attention to the creation of a per-

sona; or, through accentuating the imperceptibility of the conflation of the two personages. Olivier proceeds in his own fashion in this respect: he does not flinch from coming on as "Olivier," though not as the irrelevant, private Olivier, but as Olivier the artist. This artist standing in the antechamber of creation is invested with all of Olivier's dedication to the task before him, with his total creative shudder before the enormity of the task; he, in fact, seems to be deliberately playing this preliminary non-entering the role, by including, as it were, some very private, all too private traits into his gestural-vocal apparatus, only to be, later on, emphatically and visibly overtaken by the tragic affair. As if he wanted the persona's tragic predicament to create and invoke a range of tones that cannot and must not amount to a virtuoso display of prefabricated hues mixed on the actor's palette, where the creation of the tragic character would be no more than the artificial and artistic colouring of the persona already outlined by poet. Olivier seemed to be "entering" the tones that both belonged to the role in being deeply adequate to its predicament, and at the same time were his own, by virtue of coming from the heretofore hidden parts of his personality. These tones seemed to have been created and found in those very moments. These moments were not made great by the scenic fortification, but were great because they revealed the idea of both the tragic persona and the total tragic predicament. And it was this artistic peculiarity of Olivier's that shed some light on the general sense of the tragic. It became clear to me that the point of this aesthetic category is to reveal the depths of experiences every human individual by virtue of his predicament in the human community carries, and need must carry, beneath his public face, which, both in its defensive role, when faced with unbearable influences from without, and in its benevolent wish to act toward his environment, has to become a created and creating mask. The essence of the tragic is in removing this mask, in the fight for this mask, in the gestures of this fight, in the tones that accompany and interpret it, and in the final outcome of this fight, when in its flickering flames the naked face of man is shown - naked because it removes all screens from the piercing view into the essence of man's inner being. But another, much more important feature of the tragic quality has also become apparent to me - the difficulties of capturing it in literary-aesthetic terms lie precisely in the fact that it is not a literary but essentially a theatre-stage category. Only the actorial experience - only the dependence of this experience on the immediate insight into the spectators' experience - can reveal the meaning of removing the mask, present the horror of the sight when the pale flame flickers through the living, naked eye and the tone of human suffering quivers on the living mouth. These are all phenomena of observing and listening, but no hue, no palette can transmit this observing, for the palette is always static and bearing the trace of the hand and the brush, while the flicker of the tragic sight comes from the depths touched by no outside hand, from the situation that can be recorded by no musical instrument, save the fundamental instrument the human experiencing fashions in profound need of expression.

(...)

Unfortunately, I must confine my observations on the female part of the cast to Vivian Leigh. She played Lavinia in *Titus*, *Lady Macbeth* and *Viola*. The timbre of her voice, colouring the crucial moments in her *Lady*, remained unforgettable. If I wanted to characterise her art in a few words, I could emphasise the usually strongly expressed restraint with respect to any crossing of the limits imposed by her small personal frame. She scaled no external daemonic heights. Her girlish body was in this way the ideal resonance box for all the variants of her voice. Lavinia has no hands and no tongue for the three quarters of the tragedy. In those moments, her body was magnificently vibrant with some inner speech.

Translated from the Croatian by Tomislav Brlek

Exit the Actors

1

The actor (and by that I henceforward mean the actress as well) has always been a medium, and, as mass-media in the present sense had not yet existed, a valuable mass-medium, part of the broadcasting institution called theater. A culture's text - its myths and legends, scenes from the national history, formulations of basic moral and political norms and dramatic conflicts of norms - reached out to greater numbers of recipients, the more so since the ability to read had not yet been widespread, mostly through theater performances, through actors, thereby through the actor's "text", his gestures, his appearance. The texts entered the consciousness in their capacity as sensual characters through their coalescence with his voice, through their theatrical realization in rhythm and space. And finally, insofar as the habit, a style, the ability of expression is part of a culture, the actor stood as example and role model - in the 17th century for rhetorical *actio*, in the 18th for public self-presentation as bourgeois individual. That way the *écorché* of his gestures, facial expressions, kinesthesia, his clothes and intonation stood out as a bodily handwriting, furthering the reproduction of the entire cultural text.

The actor was thus the medium of the text, and thus of the spirit, and thus of tradition and thus of history, and thus a medium of cultural identity. He was incorporated and incorporating culture. Yet, since the medium as such is often not much appreciated, since the messenger is sometimes decapitated, in any case gladly forgotten behind the message itself, the significant, even "eashed" role that came to the cultural community's role-players has not saved them from slighting - Schiller: "posterity laurels no mime" -; from scorn - the Roman aristocrat committing suicide, because he dishonored himself by appearing as an actor -; from the hatred of church fathers and priests (since the Middle Ages) and of moral preachers (since bourgeois society). "The Anti-theatrical Prejudice" by Barish gives information on all that. The actor stands in a twilight, he is the twilight companion of the master-text. On the one hand, Tertullian already sees role-play as evidence of lacking belief - one demonstrates discontent with the God-given role and the God-given appearance - on the other hand, Plato senses that the actor could uncontrollably melt away into other identities and dispositions as a result of imitation or, as they say, "carry away being". The actor is not only not authentic, his doing makes even the value of the authentic itself appear questionable and replaceable through the value of a hardly limitable communicability. It seems that his priority is not identity (responsibility), but variability, not stability, but mutation, not firm delineation of borders, but mimetic alignment. He is the producer of systematic false appearance. Although or because he is the medium of the truth that in the cultural text awaits its resurrection in the mime's play, he himself stands outside the cultural truth norm. He has license to lie. He occupies a speaking and acting place on the margin of the cultural law, he marks the nonsense, the unserious, the deceptive within, even the show-character of the law. Stephen Greenblatt remarked of the theatrical presentation of social practices and norms in Shakespeare's theater, that the theatrical play as such makes the social norms and values that it cites on and onto the stage appear particularly empty and hollow by simply making it the object of the play itself. In the antiquity, Solon, terrified, had already warned at the birth of tragedy that theatrical play with such serious themes would certainly be detrimental to social morality within the polis.

Yet, there is another view of the actor, which from early on perceived a social function in him, bringing him close to prophets, fortune-tellers and priests. Some of the holiness of heroes, daemons and gods, presented in the ritual, gets transferred onto the human presenter. The oneness of his metamorphosis makes his

identity questionable to the extent in which he seems to melt with other non- or superhuman powers, daemons, animals, demigods, gods. Does he not take a holy position in a double meaning of the word *sacer*: taken out of society and lifted above it as the presenter of God surpassing the normal measure, and at the same time as *bois émissaire*, as victim and scapegoat, as *pharmakos*, rejected by society, so that it can maintain and regenerate itself? The image of the actor as exceptionally courageous individual, who like Hypocrites dares to step out of the choir, who draws attention to his former being, his suffering, i.e. who arrives at something resembling the Self through the very fact that the choir, community, collective reject him, survived all the way to the thoughts of Tadeusz Kantor or Einar Schloef.

During the *avant-garde*, such an image of the actor appears again in the form of a radical self-proclamation and in the offering of the victim role: in Artaud, in Groszowski's "naked actor", in certain actions of the Living Theatre, in much of performance art and in performance-like theater, when the player in the sense of actor (presenting the play) mutates into a performer (presenting and placing himself), at the same time performing the victim. The impulse is part of those performance actions, that to many appear at first sight only complicated, the center of which become abolition of sexual identity, travesty and queer fashion, virtual or actual bodily harm (Barden, Orlan), pain and physical exertion of the performer (Fabre, Schloef). I cannot discuss the problem here, whether the claim of performance art for the realization of a new kind of catharsis is justified; I cannot talk about the question of making the spectator culpable through the performer as victim; which role is played by a certain self-elevation and self-gratification of desire in the performer. In any case, the actor is given ambiguous value, a value of exceptionally heightened existence. He must completely "be here". His job is to achieve intense presence. His chance: he may *meta-phérêin* in order to transfer dispositions, emotions, thoughts, he can communicate like a contagious infection - Artaud describes the image in "Le théâtre et la peste". Insofar as reality is efficacy, he stands in a deepened, thickened, heightened reality. So it is no wonder, that the actor in spite of and besides a deep skepticism was also given admiration and respect, e.g. in the polls of Athens, outside Europe in Japan for example, in the highly esteemed tradition of acting families. In the 19th and 20th centuries, the highly paid, enormously rich star, adored by the masses, became an almost unequalled object of identification. In the admiration for the "monarx sacré" of the *fin de siècle* there still resounds the ambiguity, but one thinks primarily of the stars' sparkle. The star is the visible symbol and the temporary end of the story of the quasi-saintly actor of the New Age, in which, after the vagabond and outsider who was regarded with mistrust, there came the "honorable" actor of the Enlightenment, who was understood as a potential promoter of culture and educator in Lessing, Ekhof and Lilland; the audience's darling of the Victorian show and amusement theaters; and in the end the Stanislavskian acting personality who systematically works on himself and on authentic truth, who during times of theater *avant-garde* became a highly qualified co-worker in theater as autonomous art - independent of style in Meyerhold and Brecht just as in Peter Brook or Ariane Mnouchkine.

2

The popular perception of the actor certainly still plays part, although rather semi- or unconscious and not *claire et distincte*, in this impromptu presentation of the problem area of actors and their ambiguous role in culture. Now, having this little problem sketch as background, one must consider the current developments. And the main rule is: even the actor is not what he used to be. Today he is rather what he is. He is what he is - meaning: his play points less towards a role, a drama, a representation of the past, and more towards himself, the situation of the play, the presence of his spectators. Let us say for the sake of clarity: the actor disposes of two kinds of talent - or training - the talent to incorporate and the talent to communicate. He incorporates another being and radiates to others, the spectators, by conveying himself, by creating a sphere of

communicability. One way to describe the present-day transformation is the statement: within the idea of the actor, the ability to incorporate becomes less important, even marginal, it is being removed from the center. The genius of communication, on the other hand, which he shares, e.g. with the entertainer, moves into the center. There is a shift within the idea of the actor - from re-presentation to presentation, from a culture of contemporizing to a culture of intensified contemporaneity. Several aspects of the shift should be mentioned here, focusing on the relationship between the word of the text and the body.

In everyday life - allow me to simplify - we ourselves speak. We speak our own text. Our gestures and speech gestures present ourselves, the speakers. The actor on the other hand, is inhibited by the foreign word, he is the *carrying-out venue* for a speech which to him is a foreigner, *une passante*. It comes from the outside, i.e. from the depth of another time period and escapes again after a brief moment of imaginary intertwinement with his body. He is *porte-parole*. Were this practice not so well established, both culturally and institutionally, practiced as a craft, carried out as everyday business, one could speak of periodically recurring obsession. But as the obsessed and children say the truth, so is the actor the dark mirror in which we recognize ourselves as affected by his condition: our Self - a construct, dramatic fiction; our gestures - socially coded; our dispositions - open to manipulation; our apparently authentic intimacy - an act by far. "We all put up a show".

Now, since the historic periods of *avant-garde* and epic theater, a breach has become a constituent of an actor's performance: the naïveté of the said idea of amalgamation became impossible, the fact of presentation during the modern period was more or less radically included in the presented. But, what has happened lately in post-dramatically conceived theatrical idioms, goes further. Now it is about the specially stressed emphasis and display of a painful breach between the foreign word and the body that becomes or appears foreign through itself. Language, so to speak, drives violently into the bodies and appears so very "dictated", that it is experienced as imposed invasion, even as bodily coercion; or: language seems to form an echo-space, in which the body tries to orient itself and in which it appears as element of a structure instead of ruling over the space and the scenic structure; or: language becomes exposed as physical exertion in cry and whisper; or: stammer, dialect, foreign languages, marmar or mutual outshouting cease to be disturbing marginal phenomena. What happens here? Instead of appearing as a secret, inexpressible and unproblematic intertwining of text-before-writing and bodily texture, there is a gap yawning between language and *physis*, and the theater presents the sensual perception of the spectators with a relationship of indigestibility between word and body. Whether words get impersonally fired out like tennis balls or they merely seem to force their way through the windpipe, suffocate breath or appear to be hanging from the player like poster-boards - they leave an inter-space open to the body, they are not set down properly, they reveal a remainder, which is not dissolved in any spiritualization of the body through the meaning of the text, and they even impose that very remainder as the actual essential gesture of the theater.

I have chosen the phrase "carrying-out venue". The actor, so it was thought, carries out the word, he is a kind of belly, in which it takes on shape, he is mother. A text, a word, that is not his own, penetrates him. Or differently: he grants the word asylum, especially when it comes to classic texts. He melts this foreign implant with his own body, his own breath and speech organ, he lets his organic rhythm be co-defined by and from that foreign place. The actor speaks and vomits the text, gives it away, spurs it out and stays bound to it, as if they stuck to each other. What happens now, is a turning-point in the relationship: it is displayed as problematic, impossible, painful, desperate and that way it manifests a fundamental doubting of the model and of the possibility of the embodiment and incorporation itself. In all those gestures that can be found in Pollesch and Pucher, in Schlof and Castorf, in new dance and in performance, but also in Wilson and Kantor - in short: in a large part of contemporary scenic practice - together with the detachment from the incorporation of word,

role, sense, there is a new devotion to the spectator, an emphasis on the communal situation of the moment, and the genius of communication in the sense of the above differentiation steps forward.

Thinking of Jean-Luc Nancy, such a shift would not be about the practice of a border between art and the artless, about a border, at which, in a practice (Theater, Art), community would have to be understood as reduction of the work of art (*Entwerbung*), therefore as a communication that does not let firm identities be exchanged, let alone dissolved into a simple communal experience, but as a communication between singulars, as communication at a border of singular being and community. Such communication must part from all simple patterns of human presentation, from "truth", from the sensual appearance of idea.

3

It is remarkably the meaning of the actor as belly, carrying out, matter, matrix and master of the word that made both him and the theater itself dubious in the eyes of idealistic discourse. Christoph Menke lucidly explained how Hegel must have regarded the actor's change, unthinkable for Hegel's idealism, as a scandal: that within the theater not only that, which is "just" bodily or particular (the single individual player), as it were according to objective-idealist custom, lifts itself away, discontinues and spiritualizes itself, becomes null and transparent in view of the spiritual, but indeed the spiritual, the master-spirit captured in the word, needs this ambiguous partner, the base particular theater mime, in order to realize itself at all. To idealism the definition of theater and especially acting is perversion: there the spirit, the meaning depends on the body, the general depends on the particular. (And doubtlessly a psychoanalytic, gender-theoretic expert analysis could easily expose a fundamental conflict between male and female in this Hegelian rejection gesture). The ruling spirit, the master spirit, becomes qua (Aristotle's) "opsis" entirely executed, "externally" and sensually - Hegel speaks of theater as the external "execution of the dramatic work of art". Yet, the fact that the mere medium appears so pushy, that it does not simply digest the higher nourishment of the spirit, but stays in a relationship of expulsion and rejection, and exposes the meaning, which is to be incorporated, as a foreign body, puts the dialectic of the spirit in jeopardy. Hegel's uneasiness with incorporation was justified: the artistic form of incorporation opens up a way to the affirmation of the "artless" directness of the body, the particular and only individual, the idiosyncratic and singular. Since this dry relationship between characters and bodily handwriting is at the same time extremely narrow, words leaping out of the windpipe, in the theater we become aware of a fundamental placelessness of the text. Its place becomes uncertain, it suddenly flashes here as word of the absent author, then again there as the peculiar gesture of the actor, and then the word circles within the dramatic situation, the theater situation. No place, nowhere.

If the actor was supposed to act as medium, it can be said, that in the new understanding of theater the medium itself becomes the theme. The actor refuses the role, the persona in the old sense of the word, the mask. We know: he will never succeed; the very wish, the rejection itself is not without mask, without missing oneself. He wants to and should appear "himself", in his ordinariness as a person, he wants to disappoint the glance that expects the symbol and behind it meaning, figuration and behind it sense, play and behind it truth. If the glance is expected to be returned, says Benjamin, the new theater treats it seriously - at the expense of aesthetic figuration, which minimizes itself and is subject to fading. The art of theater (as probably all art) appears only as its own trace, as its own residue, to refer once more to Jean-Luc Nancy. What we observe in the actor may be just one version of the development that concerns art at all and that pushes it away from the handed down model of the sensual appearance of idea. Pushes it towards something else, which may not be thought of as the model of embodiment, but as practice of a momentary opening, an invention, a "passing", as Nancy says. An artistic branch -old-fashioned acting, re-presentation - is going to present itself within it only as margin and marginal. So maybe we are subject to a traditionalist misunderstanding when we

still, and it has been going on for years, think of the "art of the theater" idea (E. G. Craig); maybe theater as art ceases to be? And in those forms in which we still are and have been reminded of the theater, that seem like theater (play, stage, acquisition of foreign texts, speech, exit and enter), a semi-aesthetic, maybe *paraesthetic*, in any case, differently devised practice, has long been active and under way? Exit the actor?

4

The artless about and in the art of the theater has always been apparent and has always been tied to the subject of actor. When Duse says, that all actors should be taken by the plague, before the theater can become art again, she is part of that tradition. Georg Simmel complained of the widespread "awkward misunderstanding that drama becomes realized by being rendered sensual. As little as the material canvas with the layer of paint has to do with the painter's work of art, so little is the actor as living reality the actor's work of art (...) Existence has no place on stage." The statement is justified as criticism of a completely insufficient notion of the relationship between drama and theater. Yet, it is that very conventional idealism-oriented perception that wants the thing that is really playing on stage to be taken as mere appearance, and concentrates entirely upon the thing that lies "behind", the intended: the presented, the fictive "world", the meaning of the words and gestures in this world, and finally the sense of the procedure. Basically, we should, if not entirely forget the theater on theater, then at least let it step into the background as an artless *quasi* *negligable*, in favor of the presented procedure, and since the two are not easily separable, in favor of the sense represented by the procedure. It is no wonder, that as a counter-move the need arose to elevate that very forgotten concept into a dominant, possibly exclusive dimension and thereby reevaluate the real presence of the actor in post-dramatic theater. The stage is after all, in spite of Simmel, about being. Plato and Hegel, whose tradition Simmel upholds, saw this in an even stricter light than the belated realist and therefore diminished (to say the least) the theater's value. Indeed the presentation with living people does *differ* categorically from presentation with paints on canvas, as done, say, by portrait painters. In both cases, so much is certain, it is not simply the recreation of reality, but a creation of one's own reality. Yet, this does not mean that they share the same kind of kinship with the "reality phenomenon", even though they are equally "eaten from the pantry of (ideal) contents of all being in general". The living actor rather introduces his personal reality into an aesthetic sphere, which disallows the theatrical play to dissolve into spiritual meaning. It is appropriate to introduce a point of argument for the intrinsic relationship between the aesthetic and the ethic and for the question of their interpenetration, which might just prevent contemplation of a purely aesthetic versus a purely ethic. The aesthetically and ethically irreducible presence of the actor/performer inevitably permeates all meaning with what is devoid of sense, far from sense. Even from a radically aesthetic standpoint perception cannot abstract from the real existence and life of a human being (which even the most stylized actor continues to be) in the same way as from a blob of paint. The irreducible can thus be understood as an ethical demand that perforates all aesthetic creation and meaning. It holds true, therefore, for the viewing of a play, that I can never regard the other/ the actor as mere aesthetic means, but always have to consider him to be the final goal: continuous interruption of the aesthetic procedure, of the aesthetic image through ethical implication. The actor interferes with the image.

5

If it can be said of theatrical perception that the realistic-pragmatic dimension of living actors constantly creeps into the process of aesthetic spiritualization, just as timbre into sense, real person into presented figure, etc., then it can be stated that the theater is not catharsis, but rather a non-Aristotelian practice of contamination. The new "actor" appears mainly as body before/beside/beneath all meaning, appears

almost in an anatomic sense: Einar Schleef, Raffaello Sanzio, Jan Fabre, Michel Laub, Meg Stuart. Let us call this, as opposed to incorporation (*Verkörperung*), incarnation (*Verkörperlichung*), where on the level of incorporation one must simultaneously erase all action and achievement all the way to pure existence, to "not-acting" in Kirby's sense. Although Simmel is utterly right in thinking that the artistic achievement of the actor in theater must be understood as "itself the end to the means"; that the actor therefore cannot only in the sense of realizing the true dramatic work of art be the "bridge" towards that, i.e. a further goal (243); that his achievement as "incorporation" would in that case be massively under-defined, the question arises of how to fix the other side, which is carried by incarnation and tentatively described by the genius of communication. For, as is apparent, what is done here can hardly be thought of in the traditional sense as the becoming of a figure, as externally tangible form and formation. It seems to lie beyond or this side of all artistic achievement - which is also often enough stated in criticism. Indeed it seems, paradoxically - and, sadly, I will be able only to show the contemporary form of the "actor's paradox" as such, and after all in today's theater it is just as much the "spectator's paradox" - to be about the ability to see the presumed focus onto the body at the same time as a removal of figure, formation, form, as a removal of important signifiers, a removal of the significant body or the signifier's body. Focusing on the body and transcending the body seem to be nondistinguishable.

In order to make this clearer, a historic overview should be drafted.

The story of the actor in Europe displays a peculiar dynamics, which could throw some light on the contemporary disappearance of the traditional understanding of theater in favor of event, performance, installation, inter-medial and interactive arrangements. The development can in short - naturally, with thousands of apologies for the schematized manner - be drafted as follows.

The antiquity knew masked art. The actor carried a mask. He was not there as an individual, he was only a place of particular abilities, which enabled him to represent the mythic persona. These abilities did not include the art of mimetic creation, they even did not include the individual body. Furthermore, it can be demonstrated that the respective individual body represents simply the hero's body struck by the wrath of gods.

In the New Age, say in the theater of the baroque and classicist periods, the actor appears as some sort of wandering gesture-board, as *printare portante*, his body as a machine able to control and systematically produce external signs of certain dispositions. He corresponds with the tabulated roster of classic thought described by Foucault. If the hero's body in ancient tragedy was at the same time a mere global sign for delivering mortals to the mythical suffering determined by immortals, then in classical theater of the New Age, the body was a sort of writing-board, a subjectile for disposition gestures sketched and drawn upon it, that can be used just like a repertoire. Then too the individual body was hardly given any value - it was all about the representation of a fixed, readable code. In papers on acting, such as the famous *Dissertatio* by Franciscus Lang, the actor's body is perceived as an elegant mechanism to be put into operation in a controlled manner. Lang started literally with the soles, then proceeded onto legs and knees, further onto hips, the body, arms, elbows, etc. - a somewhat grotesque disassembly of the acting body. Gestures should announce dispositions before words do, since the transfer from disposition to parts of the body proceeds more quickly than the one from disposition to word. In the workshop of dispositions (*in affectuum officina*), just as on the harpsichord, a key has to be pressed before the picked string can make a sound. The body functions as mechanical instrument.

The 18th century bourgeois theatre undertakes an epochal shift and reinterpretation. Not that the coded character of disposition gestures disappeared. But while the baroque body was the place of sign arrangement, now the body, still sign-bearer, appeared as inner interrelation of signs. The gestures were not to be simply readable in relation to individual dispositions, they received, through their hidden interrelation, the value of an "expression" for the internal, which as such could acquire a visible form, but was as the true essential (soul, character, etc.) at the bottom of visible particulars. Thus the individual gestures entered for the

first time into an interrelation and series of transitions showing an invisible "depth", the overall nature carried by the person's inner life, the "character", which cannot be dissolved into signals required and contributed by the surrounding world, but emanates a surplus of the internal, a spark from inside. Yet this fades the significance of the visible, readable signifying body. It becomes place of a *desire*, inviting the fantasy and sympathy of the spectator to identify with an otherwise formless interior. The interior shows itself transitions between the impersonal disposition of the foregoing rhetoric and the individual emotion. The player's body should on the one hand - possibly with every fiber - become carrier of meaning, yet on the other hand, the actual meaning is the inner emotion, the soul as the principle of unity (Lessing, Engel).

One sees that this development contains an internalization and spiritualization of the play. The body, the exterior sensually visible as object of perception, counts less and less: dispositions of fear and sympathy on the ancient stage were meant for a mortal, dying, murdered, sympathizing being thought of as physical body and physically experiencing death and suffering. The classical period made the external body visible, but rather for the reading of the gesture-board. Yet with 18th century emotionalism, the signs of the player's body are no longer understood as manifestations of his physical vulnerability as such, less and less as quasi-text of the disposition register, but increasingly as place of apparently spontaneously happening inkings, traces of an establishable state of mind. Everything depends on the interior. The exterior becomes transparent, so to speak, in order to reveal an internal darkness.

I will not trace the career of this pattern through romanticism and 19th century bourgeois family theater, but only outline the recent deepening and spiritualization of the thoughts on acting, as seen in Stanislavski, a title like "The Actor's Work on Himself" and the term "subtext". The interior is once again deepened. The significance of the exterior - the individual gesture and now also the word of the text - has faded even more, in favor of the subtext, regarded, justly or not, as "deeper", the subtext of an interior, which is no longer deemed presentable enough, unless it undergoes an inseparable fusion with the interior of the individual actor. The actor not only has to use an external code, to create the fiction of a personality through inner context and interrelation of his gestures, he also has to involve his own interior in order to present the played character with a convincing reality. I will leave aside the contemporary counter-movement towards abstraction, mask, *Verfremdung* and de-psychologising, which can be found in historic avant-garde movements, and pursue the marked line to the radical beginnings of Jerzy Grotowski and the performance-movement. Here the interior namely once again spirally goes deep into itself. Our emotional household and the relationship with the body is in Grotowski's view basically sick and alienated. The interior is supposed to be released from servitude by the externally civilizing repertoire of disciplining, consequently achieving radical spiritualization, which paradoxically ties itself to the body, though not the signifying acting body anymore, but the body as place of intensities that throws light into the very abyss of the interior. It is about the interior of the interior. The finding, that the actor is no longer considered from the genius of incorporation aspect, but from the communication aspect, i.e. from a sensually hardly any more palpable performance process, shows itself in the light of such revision as another spiral of immaterialization, which is not in opposition to a tendency of seeing incarnation - not incorporation - as the center of acting. One can only say: there are signs today, that within the immaterialization in the idea of actor it is not the interior of a "person", but something with even slighter chances of being made material, the sphere of *in-between*, which is actually to be realized, made topical, intensified, shown in the play and via the play. We are therefore once again a step farther from any psycho-physical given of the actor's body. The incorporation of the actor is in itself only an index of what it all depends on. The subject of theatrical presentation (which, seen in that sense, can only be a sort of non-presentation, marginal presentation, presentation of borders) becomes that hardly palpable intensity that happens within the energetic flux and exchange between players and spectators. Contemplation of a possible concept of

a presentation should start here. On the other hand, one should really then ask oneself, whether it is not possible, after theater without (passive) spectator - the didactic theater model with which Brecht attempted to surpass theater, to imagine a theater without actor in the traditional sense, in which new forms of play, of interaction and of genre-crossing hybrids between play, presentation, lecture and debate, media, image, installation may finally take over the role of the text incorporated by actors. Many a feature of contemporary theater begs the question on such novel border-crossing.

The actor and the theater remain to be invented time and time again.

Translated from the German by Lara Hölbling Matković

Acting Transformations, Maintaining Artlessness and the Politics of Metaphysics

Talking about *Rocking - in Search of Compassion* performed by D.B. Indoš - *House of Extreme Music Theatre*
(D.B. Indoš, Vili Matula, Irma Omerzo with music by Šrdan Sachar and Roy Ashis)
opening night: 8 February 2001, Zagreb Youth Theatre

ROCKER (D.B. Indoš): "I can show you God. I have Him/Her here. I brought Him/Her with me. He/She's here. (...) [ROCKER shows a shoebox filled with red sand.] But that is a dead God. That's God's carcass. (...) That's what I really think. I think God died after the Big Bang. And we feed on His/Her corpse. (...) I will put it back now."

The Sub-normal Embryo Position

On the symbolic precept that twins are the simplest and most appropriate form of demonstrating the notion of the world based on the equilibrium of opposites (dichotomy, dualism), *Rocking* subscribes to the (geminean) myth about twins of whom one (D.B. Indoš) is dedicated to autistic rocking (*instability*), while the other is genetically designated by the *healthy structure*, the vertical backbone, presenting the two sides of (human) nature - the Ego (Reason) and the Alter Ego/the Trans-Ego (transcendental experience). These twins manifest balanced dualism, in which the twin who is registered under the *rolling* matrix of the *healthy structure* (Vili Matula) opens up an emotionally delicate situation in which he tries to draw into the wholeness of life the other twin who is dedicated to the transcendental symptom. Dualism (the symbolic archetype of the twins in a situation of *exotery*) is prevailed over and a unity of duality is achieved with the realisation of compassion, opening the presentation of emotionality to the body of emotional suffering.

Theatrical/performance theory would perhaps expand the twin myth into reading off the opposition between the acting and the performance, the actor (Vili Matula) and the performer (D.B. Indoš). For example, in one scene of the story *Rockers* calls directly on Vili to demonstrate his acting experience: "And what would that look like? You, you Vili, are the actor, show us." This takes place in the scene-story *Stone / Kamen* in which the *Rockers* enters into warm provocation / *ironisation* with an invitation to communication, or, if we were to apply David Cooper's phrase - an *issue* discourse - about how he would swallow a stone, with further indication that what is in question here is only his jest.

The opening framework of the performance (or, what the performing trio enticingly and ironically calls the *show* [priredba]) is marked by the appearance of the Embryo Performer/Actor/Dancer: D.B. Indoš as the Embryo-Deformer³, Vili(m) Matula as the Embryo-Actor, Irma Omerzo as the Embryo-Dancer.⁴ Under the auspices of the fourth performing art (music performed by Šrdan Sachar and Roy Ashis), they search by means of their rocking on stage for situations in which it will be permissible to realise the transcendental

³In his performing of autistic movements and of the body dedicated to the symptoms of mental/transcendental experience, Dariusz Banasił reduces the body to the regressive archetype of subnormal body. Of the main types of deformation - stretching, contracting,

"dislocating", twisting, bending - is the stage concept of his bodily test, he uses the twisting of his fingers, arms and legs: the performer as deformer. A deforming body is a body of abstract movements that re-turn the body into its beginning. Cf. Suzana Marjančić:

⁴Deformacija [prezentacije] tijela D.B. Indoša [D.B. Indoš's Deformations/Abstractions of the Body]. *Frakcija* 17/18, 2000, pp. 93-117

symptom without any reluctance. The embryonic position of return to the intrauterine state is the nearest to the position of "sub-normalcy"; Ronald D. Laing mentioned how he had seen people in padded cells, comforted on the floor, naked, cowered in fear of various means of stimulation, and how the comparison with the fetus in the uterus together with the umbilical cord and the placenta (the egg-shaped mats on which the Embryo-Performers of *Rocking* are placed contributes to the symbolic significance of the placenta), is "irresistible" to such an extent "that the return to the intrauterine state is used as a practical descriptive expression for showing this model".³ Indoš and Vili are connected by a uterine cord; the *acting* and the *performance* stem from the same sources and reason and transcendental experience are found jointed together into one.⁴ Irma (the feminine dancing body), who takes the role of *mother* and *sister* to the newly born twins, is the first to free herself from the umbilical cord.

And while the initial framework of the production consists of birth and liberation from the umbilical cord, the final framework is defined by Indoš's shamanistic *spell-casting* in which he appears in the role of a *sorcerer*, as the mediator between the state of transcendental experience / sub-normality and the state of spiritual integration by which he drives out the techniques of psychiatric repression and social surveillance and punishment. The closing spell casting opens the way to Trans-*I* experience; it draws near to the disintegrated experience of all anonymous heroes or outsiders of social suffering who reside in the world outside the borders, packaged in the *I*-experience.

Just as Victor Turner claimed that it is not necessary to linger over the etymological links between the words *cosmetics* and *Cosmos*, citing the example of the Kutyarum actor who applies *cosmetics* to transform himself into a *cosmic creature*,⁵ Damir Bartol Indoš shapes *subnormal cosmetics* by underwear with which he invokes the *Cosmos* of the transcendental symptom. It is interesting that *Rocking* manifestly proclaims the *Cosmos* of the Trans-Ego for the first time in stage reality, and in doing so invokes Friljof Capra's *The Turning Point*. Rucker: "Contrary to traditional psychiatry, in anti-psychiatry it is permissible to realise and attain the transcendental symptom, while the traditional - prevents and prohibits it. That's it, that's what I wanted to say and sound clever."

The Geminian Duo-Drama

Since Indoš announced *Rocking* as a production with Vili about twins "who had to do their rocking since, if they had not done so, they would have had to weep", how did Irma enter into the twinned-performing duo?⁶ On this point, Nataša Govedić detected in her review that Irma was the least active member of the performing ensemble and, at the same time a "symptom of a vacant place or the lack of importance of the mother's role within the patriarchal family matrix".⁷

³Ronald D. Laing, *Glavni izjava* [The Voice of Experience], Zagreb: GZFF, 1986 (1982), p. 105

⁴Apart from appearing in the original version of *Rocking*, the scene with the cutting of the umbilical cord with large garden shears also appeared in the Klapa Company's production *Jednoliđe-Jednoliđe* (1994) and in the performance *Ljubavnik* (1995). Cf. "Defamacije/ optužbe/ optužbe tjela D.B. Indoša" [D.B. Indoš's Defamations/Abstractions of the Body], *Prskanje* 17/18, 2006, pp. 93-17

⁵Victor Turner, *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Edith L.B. Turner, editor, Tucson: The University of Arizona Press, 1985, p. 261

⁶Cf. "Legalizacija ludila kroz umjetnost" [Legalisation of Madness Through Art], *Zvez* 23, 20 January 2000, p. 31

⁷Nataša Govedić: "Uključivanje a grupa: dvije protagonistice" [Inclusion in a Group: Two Membership Application Forms], *Zvez* 59, 1 March 2001, p. 35

Irma: Perhaps the initiative for one more person in the whole story came from Vili. How did it start?

Vili: The story began when I first met with Indol and Srdan. We started working and suddenly we ended up in a completely blind alley, and the first one to say we cannot get out of here without a Woman (laughter) was Srdan, who was one of the main catalysts for our working together, but, at the same time, claimed that it was all inconceivable, that it was all a boring snow-job (laughter), and that what we needed was a broad... It turned out that Indol and I had spoken with Irma about a possible work before *Rocking*. Irma was polite; and once she was in, she did not know how to get out. (laughter)

Irma: The fact is that it was terribly difficult for me to find my place since I do not have a firm role; and, on the other hand, I thought that if I were to be involved exclusively in dance, I would be reducing movement to décor, that was something I did not want at all. In general, the ruling principle was - *shift for yourself; there while you are talking, I am muddling through*. Working that way was a challenge for me and that is why I didn't want to give up. It wasn't easy to find movement that did not have a mere ornamental function; instead, the movement had to bring in a new dimension that would elevate Indol's story to the dimension of a movement, filtering autistic movements through stage movement.

Indol: We constantly noticed the problem with our duo. We felt an ongoing need to draw Irma in in some way, and it is only now, with the revised version we performed at *Enakaz*, that Irma has entered into it in full and carried a part of the play; from being an outsider she has become a standard part of the play. There was a lot of doubt and reserve, endless testing within the framework of her role, her performance; that was her problem. The offer to her was made, and only she is responsible and accountable for that initial outsider state. Her endless testing was very constructive and creative, right up to the last days prior to the opening night. At that stage, her own doubts became a burden and she did not manage to free herself of them at the first two performances. This is a place imbued with freedom and a place for winning freedom, but it is also very strict and limiting concerning the type of freedom and the manner in which that freedom is achieved. She travelled through the role of the boy - an outsider of mental suffering, the mother of that boy, his sister, *me*; she caters into the *me*-role when she answers my question because she uses the same thoughts of such sensibility and reflexive possibilities. We acted out some fifty real characters, and also showed the politics of their experiences. Recognition of the puzzling title of Laing's book *The Politics of Experience* was what made it possible for me to work on *Rocking*. I understood that we were presenting the politics of experience which were inspired and based on the experience of a child, now a young man, who is in an inferior, outsider position because of the psychic, mental mindset which he has realised. We show how the people with whom he comes into contact respond politically to his yearning for communication. They are all political responses - responses of superiority, manipulation of a handicapped person, racism, fascism, discrimination of religious feelings, together, of course, with responses affirming ecumenical and humanistic ideas. And the most frequent reaction is ignoring *Rocking*, his coming from the mind's eye. We show those politics of experience through authentic personages, and these are authentic political reactions that are still taking place. That play made it possible for me to correct my own opinions about politics not being able to be a reason for artistic activity. When I said that, that's what I believed then; but still - I recognised that it was always a necessity; despite the extent to which the entry into metaphysics is realised, the final question still opens up also as a political question.³

³ D.B. Indol creates the idea of art that is achieving a contemplative connection with the centre for God. "(...) Practice, in this case artistic practice, is an aid to the next encounter taking place. If art does not do that, then it is either entertainment or political art." Cf. "Kugla u revnolsti" (Kugla in Balance) *Zvez* 15, 1 October 1999, p. 35.

Rocking reminded me of Fosse's *Cabaret* where the main character provokes the appearance of National Socialism on the actual political stage, through its appearance on the cabaret programme stage. Through the story in *Rocking*, we provoke our near past which had a national-racist pedigree, while what is actually in question is the last ten years when I was active in communication and exchange of thought with the Rocker, my model, the anonymous hero or outsider who is dedicated to autism, and for whom I am convinced there is JOY in performing SUFFERING. He manifested that content, but, luckily, had more than only such destructive content; primarily he tried to create the content necessary for communication. And here it can be seen how it is possible to manipulate a psychically, mentally unstable person, - an insufficiently sophisticated person in the social sense, and, as regards his mental status, very near to that of a child; which also implies an upbringing matrix by means of which (any) child can be taught hatred and evil. The play is realised as a revolt against the negative, quasi-educational and quasi-pedagogical process. All that demonstrates further how one can influence the somewhat higher forms of social intelligence, influence people with a healthy makeup, which are imparted the hatred information in order to attract them to destructive forms of action. And this is where the value of the *Rocking* story lies, and it is actually four stories: one shows the manipulation of a handicapped person; the second - the miracle of life expressed by a retarded person; the third - aggression against the existence of a retarded person, the rocking movement on the part of the enemy of rocking; and the fourth story, which reveals the type of manipulation in which the Rocker receives information related to confession and religious denunciation - that he should respect and communicate only with persons of the same faith. We bring all these stories to a halt and perform them realistically as I saw them, in the intensity and expression of actual situation, after which we comment upon them. One part of the story gives the recipe for *Oatmeal Crunchy Biscuits* that are served with wild thyme tea to all the members of the audience at the end of the play. The mere name of that tea in Croatian - *majčino dadiće* [literally, mother's little sow] - invokes calm and spiritual peace.⁸

A Step Away from the Hard Faction

As the initiator of Rocking, did you have any doubts about the fact that you were speaking out directly with this play about an anonymous hero of mental "suffering" who inspired you with the rocking movement; and the fact that with Rocking you were taking a step away from Kugla's hard faction devoted to transparent theatre?

Indoš: There were constant doubts. I never worked on anything without first earning my theme. *Rocking* appeared as a theme about which I had the feeling that I had not earned it, since I had not participated much in the life of *that* which inspired me to think along those lines. On the other hand, there was illusory comfort and hope in the fact that I had not had any possibility of establishing any particular co-operation in his solitude, apart from being able to respond to polite invitations for communication and to help in certain critical situations over the last eighteen years. Since I accepted the request stop on the way from home to the city or on the way back, it was as though I had at least deserved dealing with his life, because those who accepted the rocking stop were rare, and they accepted it largely with the language of scorn, hatred or postures indulging

⁸ In *Rocking*, too, the moment on stage of bowing (to the audience) is avoided by offering biscuits (the recipe for which was left by members of the Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints in play, and is actually baked by the members of *Harv Krležina*) and wild thyme tea. As D. B. Indoš points out - he marks the end of his performances by winding up the cables, dismantling the sets, taking over the role of stage hands through which he slowly returns from the world of spirits. "I do those jobs myself and in that way contribute to the consecration of my work." (cf. footnote 5)

their own domination. The *Rocking* performs that movement on a balcony without a railing at the height of 20 m, so that two thirds of his body are located above the abyss with each rocking movement. The only terrible thing in his entire rocking performances is the horror that I shall perhaps hear his fall. I became convinced that his movement is about joy, and not about suffering and pain.

Rocking is my large step outside the radical, hard avant-garde; it is here that I am at my most social and here that I best achieve an exchange of reactions with the audience. This has been a risky outing for me. I believe that, on the basis of this experience, I shall unify the radical, hard avant-garde with the social, warm approach in the next project, *The School Bus or Conversations with Children*. For these reasons, I call work on *Rocking*, as it has been implemented, an *adventure*, because I feel a growing need to withdraw into my work space, the garage at the *Jedinstvo* factory, where I shall be working between two rounds with the bus, since I work as a volunteer escort on the Waldorf School bus. I have thought about whether it would be possible once again to create a treasure of this nature, which would enable co-operation with such people with whom I have been occupied spirit and soul in working on *Rocking*, because that would have to be another great miracle for a fresh encounter between such fine stage souls.

Münchhausen and the Autistic Chair

*Why did you choose (precisely) Vili for Rocking since the role of the Boy-Rocker was given to a little girl, Lenka Gudac, in the first version of Rocking (1987), while the third role was played by your wife, Dubravka Šikić, her role being split between two functions: in the performance function she appears (as Dubravka Šikić) with an accordion and dance steps, invoking the universal situation where the emotionally refined state is supported; and then, briefly, in the acting function she takes over the character (of the grandmother of that boy), who appears with the rattling sound of pedagogical-corrective canes, driving the bearer of the transcendental symptom into the furtive place (the feeling of shame).**

Indek: Have we ever spoken about that? The beginning of our co-operation was completely contingent. I went to see Vili's performance of *Münchhausen* at Roman Šuljković's suggestion, and he also mentioned the possibility of working with Vili. However, throughout the entire piece I could not find anything to prompt our working together; it was only at the end when Vili performed the encore with the *chair*, the scene with the Wolf, the extra part he performs only sometimes, that I knew - *that's it*. I especially liked the story of the Wolf, because the Wolf is *my* animal; and Vili even linked it with a chair.¹⁸ (laughter) I identified the point of encounter between my piece *Man-Chair* and Münchhausen's chair. So it was in the very last seconds that the collaboration was born which transformed into *Rocking*. (laughter) An improvisation emerged, a performance/ happening that we put on at the *Tvrnina*, in which Vili performed the scene with the Wolf, while I combined the *Man-Chair* piece with his chair in *Münchhausen*. It was all part of a drive to help the Waldorf School - which my child also attends - when it was most threatened - when all its funding had been cut off, so I set in a motion a political and cultural drive which was intended to send an appeal to the state institutions, particularly to the Ministry of Education.

* For example, abstinence, shrinking from looking at another body (as in the words of Jerzy Kosinski - the *colossal* text) is taken as a theme in the second "version" of *Rocking* with Vili, come with me so I can show you a Black Man who said he would cut off my balls, that's what that Black Man said.

¹⁸ This takes its cue from Sigward Freud's patient, the *Man-Wolf*.

Vili: Even before the Academy, I have had an opportunity to see the Kugla Company when they were at the peak of their activities. I was obsessed with the Kugla, and I took to Indol in particular - he was completely unfathomable - he was my absolute idol. For me personally, the Kugla was the most powerful theatre I had the opportunity to see in this part of the world. It was a dedicated community obsessed with Antonin Artaud, and no one else could enter. However, in the meantime, some of the members of the company became addicted to heroin, which was also one of the tickets-to-ride with that consecrated company. I am pleased that that particular way in was not mine. My way took me down the well-trodden theatre path, but I always went to see Indol's work with great respect when, as a representative of the radical *hard* faction, he broke away from the soft faction of the Kugla Theatre. When he finally came to watch my *Münchhausen*, which was talked about so much, he didn't even find one point of contact, apart from the scene with the Wolf and the chair, in which he saw proximity with his major project, *Mus-Chair*. And so it was at the last moment - and it's a scene I add as an encore - that he finally found something in common with me. (laughter)¹²

Documentary Quality & Maintaining Artlessness

Which guide/feeling/dance method do you follow in your dance? How much have you absorbed from acting methods or from bodywork techniques; for example, Vili stresses how much he has absorbed from contemporary dancers, particularly from Kiliya Cremona, or how much Slaven Jurila contributed to the (pantomime in the work on) Münchhausen, or how he emphasizes the permeation between Ki-Aikido as bodywork technique and the individual acting methods.

Irma: When I was doing the *Mi-Nous* project that we performed at this year's Contemporary Dance Week, I didn't know which techniques I should recommend to the dancers, Aleksandra Jaseva and Pravdan Devlahović, the method by which they could express what they were feeling, the intimacy between the two of them. Instead we constantly insisted on them working with the emotions that had been set, but to respond in the way in which they otherwise responded in life, for them not to *have* it on stage, but to give out from themselves, *from the heart*, to react as they would react in everyday situations, and not on the basis of some technique. Personally, I always try to be *what I am* on stage, I try to maintain that *artlessness*. I have gone through various phases, due to my training and my work with various people, in which I would single out my nine-year collaboration with Philippe Decouflé's *DCA*, along with that something I have been seeking at workshops, courses and get-togethers, so that at the moment I largely use the Feldenkrais method (Moshe Feldenkrais) as the *overall* technique of functional integration directed at the body. In other words, it's a method that is in harmony with the body, and not with forms that are imposed. You have to utilise the body in the way you yourself feel, with nothing imposed from outside, just what you build up internally yourself. In that way you can better connect with yourself, and you have a better vision of the body itself. It's the establishment of a dialogue, a feeling for your own self, which does, perhaps, sound banal...

Vili: That expression *knowing* that you mentioned really strikes home, because we actors lapse into it so often. What attracts me to the acting of transformation is the process of achieving that internal transformation. The acting of transformation is part of ritual and the calendar of annual feast days; in the Christian calendar,

¹² Cf. the interview with Vili Marala ("U (svojim) glumci i kiroki) laze" [In the Backyard: Actor and Kiroki Laze], *Proleće* 10-11, 1999, pp. 12-13); "I sometimes perform a third story as an encore - the story of the Wolf [...]. We had thrown out 'Wolf' just because it seemed that it was too childish a scene, when the grown-ups started coming."

Carnival with masks becomes an extension, an expansion of your own personality so that you can express it better. True enough, I can be very sincere when I express myself on stage as I am, with all my hampering factors, but, in order to transform oneself, one has to enter into a certain extension, into some other creature that I am not. Here, it is essential that I do not know that creature, but that I really do absorb something from his life so that such creature emerges from me, that other creature which is hidden under my belt, where all our fears, shame, anger and pain are hidden, everything we hide down there, everything that can come out under the influence of alcohol, opiates, hallucinogenic drugs, masks, trances, dances and rituals, breaking through from under the surface of the stomach - by which we cast out all our demons.

Transformation acting is a possibility that I have experienced such acting, lived it through to the end on stage, that I haven't hammed it - it becomes fully a part of me and influences my transformation eventually. It can help us to expand, to stop being small-minded, mean souls; it is a stretching, an expansion of the soul. But then we come to the second problem when we look at those monsters of transformation, America's ingenious film actors; because the little that emerges about their personal lives shows that they increasingly become monsters and beasts, and that, together with that transformation which carries enormous power in life, they do not possess the power to carry it confined within themselves. It is interesting that the majority of these monstrous geniuses of transformation do not fear success, and that frequently, after success on stage or screen, they are incapable of being successful in life. In that sense, I was delighted by the Goat Island and their production of *It's an Earthquake in My Heart* at this year's Eurokaz, where they spoke of processes in which you can no longer believe your own heart because you are accustomed to situations in which you can turn it on or off by using your joystick. These are moments when I am no longer sure who I am; I no longer distinguish the one who is crying; the question arises of who is crying now, which I am crying now, because the source is the same - both I cry from one and the same point, and I cannot control the situation when my real weeping commences. I know that the face should be crying in one scene, but I cannot feel those tears; I don't know what to do with his tears; just as there are some situations in life in which I do not wish to cry, but cry just the same, while the people who know that I am an actor don't believe me, because they have seen how easily I cry on stage, in another reality, the reality of the stage, so that now they do not know if I am crying or not. That is the beauty and the horror of the performing arts. Horrible, it's awful, monstrous. (laughter)

Borges says that to describe the aesthetic experience means the PROXIMITY OF A REVELATION because here somewhere from that source from which the aesthetic experience emerges, here somewhere inside is the revelation. However, through that filter, it is somehow revealed by the way and not as a real revelation, but rather as a certain act.

Irma: I was thinking of documentary quality on stage. That is something which attracts me and that is why I think it is better that the audience does not recognise me as a dancer, but that they look at the person, the people on stage; consequently, not at dancers, performers or actors. We could probably achieve that documentary quality with all the techniques at our disposal, the techniques we manipulate. However, it's quite tricky, because just when it seems that you have touched the face of documentarism, it is gone, you have moved on.

Can one speak of performance or, more precisely, of expressive body art, as a superlatively bodily art form? And what is the place of the art of dance in such corporeality?

Irma: This is probably an exact definition since distance does not exist in performance (art); sincerity is stressed to such an extent that a complete emotional and physical engagement takes place. In the majority of dance productions, the audience can see only dancers who have perfectly mastered their technique, techniques

which lie, of course, within the limits in which they have rehearsed the movements and the extent to which they have physically absorbed them; in performance (art), you have to submit yourself totally.

Vili: I would add - performance artists give themselves completely, but with all their limitations they are forgiven for not being able to express *that* in a high quality manner, because their concept is sound. And then people who find pleasure in the process of cognition, if they comprehend what *it* was supposed to be, then *that* is enough as far as they are concerned. However, *that* does not satisfy me; I can't be satisfied by showing the concept, for example, to show what it means, to be ethical. Instead, from an immeasurably brief moment to another immeasurably brief moment, I have constantly to be *that*, particularly on stage *in the role*. Further - it would be the right thing for me to transfer that to life.

Opening Up the Abyss

How were the points of contact - the rocking between performance, acting, dance and music - brought to life?

Vili: Incredible moments of sincerity emerged in the revelation of our own obsessions. I felt I could allow myself *anything* wherever in front of Idoš. What fascinated me about Idoš was the possibility to enter for a very short time interval into a trance, a transcendental state, something that transcends; and this relates to a space that it is difficult to verbalise. It is dangerous to enter into such a space. However, this is also a space that is receptive to various forms of a snow job. When I am *there somewhere*, nearing *that*, in the space where the abyss opens up, and don't even know myself how far in I have gone, then I call that *variations on the snow-job theme*. (laughter)

Irma: Yes, but Idoš opens up the abyss in one direction only, always in the same way. But there is more than one abyss; perhaps they are not so deep, but you have more than one.

Vili: No, there is only one abyss. Eternity lies between two abysses, and things are endless, and so much endlessness and so many abysses exist within a human being, so that it is, of course, senseless even to talk about it. What is important for me is that what I feel is co-ordinated with what people are doing around me on stage and with what is happening in the audience, that *that* becomes either harmony or disharmony. I think that one should talk more about harmony; the Croatian word *sklad* is much more effective than the word *harmony*. I started to experience and feel the meaning of the roots of our Croatian words *through the body*. *Sklad*, something is *askladeno / harmonized*. Of course, contemporary art does not insist on harmony, but rather on disharmonious expressions. But when it insists on disharmony, what has an effect on people is the capacity to withstand *disharmony*, when a human being can harmonise with disharmony; to be able as an artist to bear an enormous quantity of disharmony, when he or she passes it to the audience. That's when the audiences run away, which is also a very harmonious, harmonised reaction - to storm out and slam the door. On the other hand, harmony comes about among those rare members of the audience who can withstand stage disharmony and they then declare the piece to be a work of genius. But the ones who slammed the door were probably right. (laughter)

Idoš: What really fulfilled me at rehearsals with Vili was the decomposition and reception of limitless witiness so that once, when I was crossing the road, I fell down laughing while I was recounting one of his

reactions; another time I almost wet my pants from laughing. (laughter) He had a stock of unbelievably witty reactions and comments to my offers of communication, and it was probably a terribly traumatic experience that he went through, working in the theatre with such people. At this age, I hope he won't permit himself anything like that again; I have just asked him not to return to the theatre. (laughter) I would not like that to happen to him again.

Irina: It seems to me that we are learning from each other; Indol enriches his movements watching Vili's and mine, I enrich my acting movements (laughter); the more we play it, the more we augment each other in a very pleasing way; I am very happy about it, because, in this way, no-one remains enclosed in his own world.

Roy: U Njavanju četiri instrumenta duboko su povezana sa svakim dijelom drame. Početak drame čini rođenje. To je dio u kojem flauta izražava bol, tugu i očaj dale zarobljene u tami tijela. U hindskoj kulturi flauta se tradicionalno koristi za izražavanje jakih osjećaja. Prema hindskoj književnosti flauta je božanski instrument koji svira Bog. Svira je kako bi k Sebi privukao sva živa bića i kako bi im predao Svoju beskrajnu ljubav. Također je svira kako bi pokazao Svoju tugu i odvajanje od živih bića koja su Ga napustila i zaboravila. Njegova Ljubav. Stoga se flauta koristi za izražavanje najdubljih osjećaja ljubavi, sreće i tuge, razdvajanja. To je instrument koji objavljuje dušu i podjednako se koristi u ragama, melodijama koje donose harmoniju u život. Tabla je jedan od najpoznatijih indijskih instrumenata čija se svrha i povijest u mnogočemu razlikuje od flaute. Tabla je vrsta bubnja što ga je u 14. stoljeću načinio musliman Amir Khasbar. Također je načinio i sitar. Tradicionalno koristi su ga muslimani za zabavljanje kralja. Budući da tabla zahtijeva ustajnu vježbu stručne učitelj, bila su potrebna četiri stoljeća kako bi postao popularan i među Hinduizima. Tabla ima milijune mantri a neke od njih recitirao sam u jednom dijelu drame. Mantra za tablu nalikuje kompoziciji za violonu. Prati točan poredak udaraca u određenom ritmu. To je i način kojim tabla pripovijeda priču. U početku se tabla nije mogla svirati samostalno. Izvođač je trebao strogo slijediti dani ritam, i tek je nakon dugotrajnog vježbanja mogao kreirati vlastiti stil. Svega je nekoliko izvođača u tome uspjelo, dok je većina nastavila strogo slijediti ritam. Slično tome Irma, Vili i Indol rođenjem u ovom materijalnom svijetu (u drami) nemaju izbor. Njihovi prvi koraci, koje prati tabla, jednostavno slijede korake društva. Bas gitara znak je moderne civilizacije i malih djelika životne sreće. Spoj tradicijskih i modernih instrumenata u drami može se interpretirati kao simbol prvotne, drevne ljudske prirode i modernog, neprirodnog načina života. Njihov spoj također označava prožimanje religije (tabla dolazi s Orijenta koji slovi kao mjesto rođenja religije) i materijalizma (bas gitara kao simbol zapadne, materijalističke civilizacije). Kao što sam već napomenuo, sitar je nastao u isto doba kad i tabla, a njegova majka jest vina. Riječ je o instrumentu koji svira boginja Sarasvati, Boginja Znanja. Za vrijeme održavanja festivala Sarasvati puja (Štovanje) učenici šaju Boginju koja im je podarila blagoslov dobrog obrazovanja. Tako vina i sitar slave inteligenciju i znanje.

Glazbenici moraju osjećati iz srca zašto sviraju određeni instrument - jesu li ovi odabrali instrument ili je instrument odabrao njih. Čini sve u svom životu iz srca - osjećaj i čini. To prožimanje jest istinski Put prema Umjetnosti, prema svakoj vrsti stvaranja.

The Repetitive Nature of Repression

How is the scene Father's Songs - How a Father Sings to His Son formed around the Boy-Rocker who is absent from the stage only in that scene?

Vili: When the repetitive nature of power comes into the foreground at moments in which the negative temperant expresses itself to its full extent and when it goes to its head, when there are no elements other than

repression, then *the one who holds the position of power asks the questions*. It is interesting that the one who is responsible for implementing repression does not have to answer questions; the one who is in the responsible position does not absorb the conflict into him, but allows himself the privilege of expanding the conflict of *himself* outside of himself. I think that the father and the masculine nature in the mother frequently do that, and that it is connected somewhere very deep inside with the emotional pocket where we collect our feelings of fear. Such a situation is the one with the threat of the strap and asking questions like: - *What did I just say? To whom am I speaking? Can you hear what I am asking you?* - accompanied by strikes of the belt: *Want some more? Ha? Want some more? Can you hear what I am asking you?* Happily, I did not have such experiences, but I had *many* numerous opportunities to hear many such sad stories from my friends at school. Such repressive situations *only* lead into the area of anxiety, psychosis, recognition of sadness... I believe that we are duty-bound to perform such repetitions of power and repression on the stage, because we should be able to free ourselves of such *polluted* forms of emotional discomfort. But, at the same time, I believe that actors, performers, and dancers should *not* possess *purified* channels, since when they pour out the internal areas of psychosis and anxiety onto the stage before the people in the audience, then they manage to reinstate that *polluted* part of the open space of *paranoia*, channelling it through themselves; in that sense, the stage work acts towards catharsis. The accountability of the people on stage, who have caught the attention of people in the audience and that of their colleagues, *should* be directed towards a *restoration* and a purification of the polluted emotions.

...the question of the actor's responsibility is not a question of the actor's responsibility, but a question of the actor's responsibility to the audience.

The Performative Crossing Over

...the question of the actor's responsibility is not a question of the actor's responsibility, but a question of the actor's responsibility to the audience.

Goran Sergej Prižlić wrote in his description of your work that your "plays were near to (...) performance", *and while the elements which link one to the theatre belong to "an earlier type of theatre"*.¹² However, certain *theatre critics* describe your work as being only the work of a performance artist.

...the question of the actor's responsibility is not a question of the actor's responsibility, but a question of the actor's responsibility to the audience.

Indeš: We wiped out all such borders in *Rocking*; Vili was a performance artist, I was an actor, and Irma was a performance artist and an actress. More precisely, here I was most of all an actor *in my own life*, the closest to what an actor *is in his life*, while Vili was least the actor *in his own life*, and Irma was in some way an actress most of all. The question of how I perform some song in my performance, is it performance or acting, it's all so **INSIGNIFICANT**, and, generally speaking, a conversation about the subject does not satisfy me. To me the essential question is why I devised such a song and dedicated it to the anonymous hero of mental suffering. A question about the performance of the song cannot compare with the reason for performance of such a song. And, in general, it throws out the question of whether I engage in performance or acting *in my story* about the anonymous hero of mental suffering, because the core reason for the song is the desire to link myself with *concretely* deceased people and people whom death threatens; the desire to prevent their death. For me, performances were art of very modest possibilities; they were undertakings that I found lacking as artistic practice; and for us at the *Kagla*, which, in any case, acted as a theatre, it was always necessary to have a story that had a few sentences, and, largely, they *had* to be stories with metaphysicised politics or politicised metaphysics. A performance that sprouted from the visual arts sphere remained in the sphere of metaphysics and metametaphysics. And that is why I believe that I am working on bringing closer the theatre arts and the *performance*, and only that type of work fully satisfies me.

¹² Cf. Goran Sergej Prižlić: "Devedesete" [The Nineties], *Franko* 2, 1996, pp 22-23.

And I could not perform it unless I had before my eyes that real face, that real sound and real situation of the anonymous hero who is dedicated to the body of mental suffering; that is the criterion of security in what I do and why I do it; that is the copy of it and, of course, the corrective of the image in that copy. And that is why it is hard for me to speak of the difference between the *performance* and the *theatre arts*; it is hard for me to interpose myself in a theme about similarities and limits. (laughter)

Willi: Let's talk about just that theme - *Performing Arts* is the name they have started to give to all of that - dance, performance, mime, acting - a place where a focal point is created in which various skills mutually overlap, breaking apart, re-combining, exchanging expressions and entering into each other. Geneticists call it *crossing over*. For example, critics are interested in whether Edward Gordon Craig's *Über-marionette* - as a consequence of his demand that the Actor must depart and be replaced by a lifeless figure whom he called *Über-marionette*, and his sincere prayers for the return of the *Idol*, the *Über-marionette* in the Theatre - today, from the position of the contemporary training of performers, would be *more easy* to achieve; or are they on their part waiting for the realisation of three-dimensional computer techniques. I found it inspiring to work on *Rocking* since, on the one hand, after so many years of working at acting, I still have the most problems with acting. And it was just as gratifying to me as it was to learn that I did not recognise myself as an actor. And it seems to me that it would be best of all to *leap* into something different. The Japanese have a saying - that neither the painting of a painter nor the dishes of a chef are interesting but rather *the dishes of a consummate painter* and the *paintings of a consummate chef*. You leave the skill in which you have developed and go into something else, into *foreign fields* where, on the one hand, you are filled with great respect because you do not know the *foreign fields* well enough, and, on the other, you do not possess the *manner, the mannerism, the established skill* that blocks you. By leaping into another field you can, of course, be blocked by great respect towards the person because of whom you leapt into his skill; but, on the other hand, you are suddenly granted a great freedom of movement as soon as you dissolve your own *brakes*, which are imposed on you by *manner, mannerism* and your own skill.

The task of the theatre lies in showing human activity, actions, what happens between people and when they go into the point, of which Kleeza speaks as of a *star*. Point is not perhaps a well-chosen term; a point is black and it does not shine. For that reason - the reason underlying activity and the reason for the stellar glow of the emotions - things cannot happen in the theatre arts that are not oriented to *human beings*.

At one moment the visual arts forged their way towards abstraction; everything played out more simply in the area of the visual arts than with the *complete man*, the actor who came out directly with his problems in front of the audience. I also confirm *Indol's* comment that in *Rocking* I was less the actor than ever in *my life*. Since eyes are located in the head, and the mouth a little lower, it is as though it is simpler for the thoughts of intellectuals to drain down from the head immediately on to the tongue and then to make their exit; performance artists, who derive from visual art, have lowered the flow of thoughts *into and into* the body, into the act. However, the fact is that few of them possess a more empirical knowledge of the body. Some of them did practice certain work on the body, certain mystic systems that they wisely combined with their concepts and attainments arrived at by the intellect at that moment. And such work on the body through the visual arts found a simpler way out of the physical husk, while the theatre which brings on stage all the actor's doubts along with his/her body succeeds only rarely; but when it *does succeed*, when it dissolves all the pockets of feeling, it becomes powerful and strong. Moments of successful acting are usually accompanied by experiences of monstrosity. Personally, I am attracted to the acting of transformation because it seems to me to be the best alchemical way, providing the possibility for achieving transformation of one's own *I*. *Rocking* also made me *sway* deep inside. I entered into *some sort of transformation* although I still do not have an inkling of

what sort of transformation it was. I still cannot verbalise the process of transformation, but, like all growing-up, it is painful. Or should I mention our colloquial expression, *blade-running* - 'brijačina' and 'brijati'. What does *brijačina* mean? A close shave? *Brijati* [literally: to shave] means being on the razor's edge, always on the very edge or on the very point. Here the image of the edge is important, and the action - moving along the edge, since the edge is also a length, and not just a point or dot. So, you balance on the edge, you walk along a sequence of such points, and that's what *brijati* means. On one side of the razor lies madness, while on the other - mediocrity. People who live bathed in the light very easily sink into mediocrity. People on the other side of a sequence of points who succumb to darkness and enter into madness, do have their lucid moments in that darkness, intensive moments of light; and just because they are surrounded by darkness, they are granted exceptional light. On the edge of a blade, in the point that is *everywhere*, there are third persons, prophets who have acolytes and who *must* take responsibility for them. On the question of art - authentic art - it sometimes happens that such prophets enter into the mainstream, and then the prophetic acting starts to be realised as entertainment. The question arises of responsibility for the followers. I believe that Indoš is also partly responsible for his followers who want or do not want to accept this type of *Rocking*. Prophets encounter the problem of how to take the next step without stepping either into madness or into mediocrity. I feel that *Rocking* has just started to develop; it is a process that has only been touched upon. I have no inkling of the form into which it will develop. I can see that there is an essential difference between the first block of performance and the last performance at the *Eurokaz* festival. I still feel that *Rocking* is *growing*, that it is in the *germination* stage.

The God-Corpse

How did the scene with the God-Corpse (in the shoebox) come about, which you introduced to the Eurokaz performance of Rocking?

Indoš: I am more and more convinced that we will have yet another religious cycle (laughter) in creation of a religious trance, a *trance-like* state. This is a scene that came about as my reaction to all of what we did. It was my first and last reaction, in this case - the final reaction because *everything* is unimportant in relation to the fact of Life; and it expresses reverence for all the dead - past, present and future. It is the crux of the play. Stephen W. Hawking is the person who irresistibly orients me in that direction. We will certainly add something to the play about his consciousness which is structured in such a way that it possesses a privileged position for communication with God and contemplation about God, which necessarily leads to a relationship with God.

Vili: Indoš's version of the God-Corpse prompted me, too, to try to express to him my image of God - not in the sense of God *down you to hell* (laughter) - which I do not believe can be encompassed by the Holy Ghost category, the phenomenon of the cloud, the white dove and the spark of light, but precisely by *that certain something* in the form of the in-visible which is *here* constantly present on the outer limits of our field of vision, and people do not pay heed or give attention to it, and do not see it at all. I understand, people use the word God; for me it is IT-IT, that's God. That is it, *here*. It is not that, because when you say *that*, people have problems with the projections, then they think about *that* and are unable to conceive it. That is it (in Croatian TO). And I like the fact that the word is similar with a word in another language, a completely different language - TAO, which designates Inexpressible Wisdom, the Spirit, in Chinese mystic doctrine. (laughter) That is it (to), *here* (to), *see*. That's it. (To je to!) (laughter)

Translated from the Croatian by Nina Antoljak

Actors-Characters-Bodies

I. ACTOR AND CHARACTER

If once and for all we wanted to write it from the point of view of the actor, the history of theatre would not be the history of an art, of a performance, but a history of a long, hard-headed, repeated, unfinished protest against the hauxan body (Novarina, 1992:20)

Why is one an actor, eh? One is an actor because one cannot get used to living in an imposed body, in an imposed sex. Every actor's body is a threat to be taken seriously because of the order dictated by the body, because of the gendered status.... In every actor there is something that wants to talk, like a new body (ibid: 21)

This essay questions the way in which, in relation to the deep transformations introduced into theatrical thought and practice by the avant-gardes and the neo-avant-gardes, the relationship between actor and performer has changed. In the light of the reflections and experience produced in the second half of the last century, we can try to redefine not only in negative, but also in positive, the new status of the actor. It is necessary to elaborate and propose categories capable of containing and describing theatrical and actorial practice which has asserted itself in contemporary theatre. The analysis of the way of conceiving and being the actor on the stage of the company Societas Raffaello Sanzio, discussed in the second part of our essay, is a step in this direction.

Who is the actor in contemporary theatre? What is his effective action on the stage? What is the demarcation line which separates the actor from the performer, acting from performing?

The actor who does not want to dress up in a role presents him/herself like a child or a clown, a dufferd or an imbecile, a patient who looks for recovery or a place where to live his/her illness, an exalted person who wants to excite his/her proselytes, s/he is the one who does not suffer any more - and not only - for not having a relationship with the world, but because s/he is "absent from him/herself", s/he is a matant and a vagabond, an unstable figure impossible to define since his/her nature is to be condemned to wander without a goal or to wait without an outcome. S/he prepares for a ceremony which might never happen, like the actors in Warhol's films, like Thomas Bernhard's Minetti, who kills time with memories and invectives while waiting to play King Lear. S/he is a rebel who plays against the audience, unwilling to concede them pause and refuge in classic art, proposing, on the contrary, modern art which anguishes and troubles them.

The actor is a "seer" because s/he is the one who sees her/himself act, who has included into her/his own performance a dimension of the audience, which means that s/he invests his/her energy into the act of contemplation: that which is taken from him/her as action comes back as vision. The self-reflexive dimension of contemporary theatre contributes to the idea and practice of actor-performer who interprets the role of her/himself, so that there is not dressing up, identification or projection into the character. The character of *Hamletmaschine* (Müller, Italian translation 1988) does not succeed in acquiring a form on the theatrical stage because he lives between "I was" and "I am not", i.e. lives the impossibility of being a Hamlet different from the literary one. The absence of figuratively presented characters descends from an objective process of the loss of "quality" of the subject on the world scene, so that if the subject is weak, the character is also weak.

We are not concerned with opposing abstraction and realism as two options or trends: the character of contemporary theatre is realistic in his/her evanescence.

In the most famous performance of Teatr Laboratorium, directed by Jerzy Grotowski, *The Constant Prince* (1965-68) - a work that has left a profound mark on the history of theatre in the second half of the twentieth century - the theme is self-reflexive: the prisoner who sacrifices himself in front of the audience is an actor who chooses for himself the role of the victim, affirming that playing a part on the stage is an act of love towards an audience of executioners. The tragic contrast presented by the performance is the one between institutional and conventional theatre with its stereotyped gestures on the one hand, and the theatre of a minority searching authenticity through a rigorous ascetic practice on the other. The performance of the actors upset the norms of the theatre of the time since, while respecting the integrity and the succession of the lines of the text, the actor used it as verbal material to be intoned: it was possible for different characters to repeat the same lines, as the parts were not distributed of the parts, just the roles of the dominated and the dominating, the community of spectators and the community of actors.

The actor and the character tend to coincide not because there is a mechanism of identification, but because the gestures, the sounds, the words do not refer to something else, do not establish relations, but, if anything, tend towards a total sinking into the body, so that the voice becomes a somnolent/voiced gesture. The work of the actor is synthesised by an image: it is an *opsis furans* which burns quickly, it is something evanescent, it is a state of trance achieved through self-martyrdom and self-punishment.

If the way of conceiving the actor and his/her performance is related to the way of conceiving the subject on the stage of the world, the way of presenting the character on the stage in the theatre is related to both these aspects.

Contemporary theatre has brought onto the stage automatons, figures engaged in repeating the same gestures and the same actions the whole time of the performance, suffering from aphasia and apraxia; it has worked on the scission between being oneself and wearing a different identity; it has overwhelmed the audience with its own egocentric universe made of infinite verbal fluxes in which the stage stands for the psychoanalyst's bed; it has shown the impossibility for the author to write and interpret a drama with active characters in a literary/social universe. Figures of fleeting identity have appeared on the stage, devoid of a physical and social context, possessed by movement since they are unable to provide a direction for their actions.

The characters who populate contemporary theatre do not possess any personal or social reference which would identify them as such, and in this sense they challenge the very category of character. They do not belong to a defined time/space: they inhabit ordinary spaces of indistinguishable borders, either too empty or too full, in which, destitute of relations, they live the incompatibility between different ways of being in the world, in a desperate search of the other and of themselves, manifested through apparent dialogues. The dialogic exchange has been replaced by an uncontrolled verbal effluvia free of a destination, in which subjective situations are presented: the discontinuity of memory or the sensorial over-weight of dream. There are no more dominant tonalities and concatenations, every situation has its own meaning, there are no consequences. The senso/motorial rupture discussed by Gilles Deleuze, which occurred in action movies after World War II - from "image/movement" to "image/time", also happened in contemporary theatre: the drama presents non-dramatic situations without outcome, either a tragic or a happy one, since the characters do not have the possibility of action and reaction. The rupture between the self and the world causes the absence of interpersonal relations and consequently of dialogue. The text or the scene have ceased to exist as an organic whole which included the author, the world and its characters, and created a signifying unity; in its place we encounter "anonymous fragments, stereotypes, visions and fixed phrases which draw the outer world and the inner self of the characters towards one and the same decomposition" (Deleuze, 1985: 203).

Reconsidering the category of character as Aristotle delineated it in his *Poetics*, we realise that the pre-eminence assigned to action (*práttion*) in relation to character (*êthos*) in the sense that the distinctive traits of the character descend from noble or less noble actions, is in line with modern theories of the character which, from formalism and structuralism on, have put into evidence its nature of "actant", its function in relation to the plot, rather than psychological traits. In a dramaturgy such as the contemporary one, where "nothing happens", the character is subjected to a drastic reduction of personality traits, causing the disappearance of both *práttion* and *êthos*, both the narrative and the psychological dimension. His/her expression relies essentially on attitudes and bodily and vocal postures. This dimension, theorised by the historical avant-gardes, affirmed itself with the theatre of the neo-avant-gardes, which practised a theatre of the body, of the gesture, of the movement - too slow or too fast - as an infinite opening or a rupture of the linearity of action and reaction and as an absence of relations with a context. The work on the character is preceded and substituted by physical work, as an increase and exploration of expressive possibilities of the body and of the voice. In contemporary theatrical practice the theatre of the body and the theatre of the character coincide in that the character does not give itself through the body, vehicle of something else, but as a gesture-voice per se. The vocal, physical and gesturing attitudes of the actor shape the identity of the character. The body creates the space, colliding with the physical limits and experimenting with other postures and other dynamics, overcoming the laws of gravity and of friction, the laws of mechanics and of statics.

But if the qualities of the theatre of the body do not contrast with the qualities of the theatre of the character, those of the performer do not necessarily have to contrast with the qualities of the theatre of the actor.

Earlier than others, the theatre of Carmelo Bene expressed the crisis of the dramatic action finalised to a goal, putting into practice the process of the removal of the character, of the text, of the story and of the dialogue. The words become unintelligible because it is as if the actor were "a stranger in his/her own language" and at the same time because s/he adopts in public the mode of private communication (the whisper). Stammering, as an expression of an infantile state (literally: he who cannot speak) which belongs to the actor, to his/her unease in managing the language, produces an impeded character on the stage: the costumes fall from the body, the armour and the prostheses prevent contact, the bandages dress and disclose improbable wounds. The actor cannot hold an equilibrium, he slips and staggers and falls. These continuous falls "draw language outside a system of dominant oppositions", establishing a musical order founded on the continual variations produced by relations of velocity and slowness, by a mechanism of repetition of the gestures and voice, by changes in the intensity of the subject's affection. The gestures slip, they oscillate, they rise again; the voices change pitch and overlap simultaneously. The action is reduced to verbal surfacing, however, one in which "speaking" equals "doing", image is *parole*.

2. ACTOR AND PERFORMER

A new kind of actor is necessary, actors-mediums capable of seeing rather than acting, capable sometimes of remaining mute, sometimes of beginning an infinite discussion, rather than reply or follow a dialogue (Deleuze, 1985: 31)

The anti-interpretative tradition has its deepest roots in the speculation of the fathers of modern theatre who imagined an anti-naturalist stage.

Starting from Mallarmé's prefigurations on the importance of dance and the dancing body for the expression of ineffable abstract states of mind, there has been no theatrical thought which has not included a

reconsideration of the status of the actor: Craig's supermarionette, Mejerhold's biomechanical actor, Artaud's body without orifices which burned matter in order to render the perfect coincidence between mental and physical states. A historical and critical reconsideration of Stanislavsky's work with actors, which occurred in Europe in the Seventies, balances the weight of psychological training with that of physical actions, intended as a performative journey completed by the actor in relation to the character.

The dramaturgy of futurism and dadaism was born in a cultural climate in which all arts tended towards disfiguration, i.e. towards a breakage of spatial-temporal, semi-material ties and those of cause and effect, levelling down the human figure to a mechanism, reducing it to a shadow without a body, cutting it up into facets, grasping it simultaneously from different points of view. Both the theatre of the historical avant-gardes and that of the neo-avant-gardes is based on a radical anti-interpretative instance capable of releasing theatre from the representational tradition and leading it on to the ground of abstraction, similarly as in music or painting.

The new technique of dramatic art, according to Bertold Brecht (Italian translation 1962) is based on estrangement rather than on an illusion of reality given by the convention of the fourth wall and the identification of the actor with the character and, consequently, of the audience with the staged events. It is in the estranged actor of epic theatre that the performer finds his/her basis and origin. In the first place because s/he does not transform him/herself into the character to represent. "He is not Lear, Harpagon or Shveyk, he shows these figures, keeping the character at a distance, referring himself to the character in the third person, in past tense, and inserting stage directions and personal comments within the role he plays".

In 1987 Jerzy Grotowski talked about the performer as a category outside artistic genres: "... he is a man of action. He is not a man who is part of someone else. He is a dancer, a priest, a warrior", he does not concern the actor in particular, but man in general, "because he is a way of being". The performer "is a rebel who must conquer knowledge", and in this sense he is an outsider. He is an apprentice (to a witchdoctor or a master) "who fights to understand, to reduce the unknown to the known". And in order to learn he must do. Knowledge is a matter of doing. (J. Grotowski, "Teatro e Storia", n. 4, April 1988: 165-69)

In Grotowski's speculation the classic theatrical spectacle, a "degenerated ritual" is contrasted with performance, which has a ritual value. Counting on the performative aspect of the actor's work rather than the acting, the category of performer, together with the experiments of the Seventies, has again radically challenged the status of the actor in the West in the light of multiple instances: interculturalism and particularly the attraction exercised by non-western traditions which have led to a consideration of the theatre from the perspective of anthropology; Performance art with its stepping over genres, disciplines and techniques and its refusal of the systems of production, consumption and exchange of the artistic product. The performer is really he who consciously decides to "ignore techniques and roles inherited by tradition, in order to start from scratch". "The work is me", affirmed the artists of Body Art, exposing themselves. Searching for a new status which did not want any more to be that of an actor intended as an interpreter/performer of a text and a character, the category of performer lent itself to containing the dimension-in-becoming of a new actor searching for him/herself. And in virtue of his/her indefinite meaning and his/her obscure background s/he moved towards a borderline status: s/he became neither a person nor a character: "I am myself on the stage. I do not wish to live the life of another person"; s/he tended to reunite traditions which had by then been kept separate, like theatre and dance, to confront formative courses of different cultures: non-western traditions where *nd* and *kabuki* theatre, Bali and Indian theatre revealed themselves to fascinated Western observers, performances without drama handed on orally from one generation to another (Schechner, 1985). The figure of the actor on stage showed his/her ability and dexterity not so much as the interpreter of a character but as a doer of concrete actions: constructing a wall, lifting a curtain, delimiting scenic space, transforming his/her surroundings,

running, performing acrobatics, equilibrating. "As an actor, revealed Ossia Trilling, he was trained to perform and nothing could have destroyed Wilson's work sooner than an actor who played a part" (Trilling, 1973: 54).

If what Grotowsky affirms is true, that knowledge is a question of doing, the performer represents the destructive part of the formation of an actor, the one which concerns the basis and fundamentals on which the knowledge of oneself and of the world is built, with an ostranged look and attitude, like the angels in Wim Wenders' film. The performer stresses the role of the person, the individual way towards a knowledge of oneself, the impossibility of plunging into a part, since the character is not organised as a coherent unit which acts in order to achieve a goal; the tragic contrast with the part s/he plays, that feeling of contradiction which makes him/her hate theatre, although s/he can not resist presenting him/herself every night on the stage and performing...

3. INTEGRATING ACTOR AND PERFORMER

The breaking off of the relation between the stage and the character, of the logical chain of events, the negation of the character as a unit, the dialectics between self and world have brought to the fore the body and its postures and at the same time the voice and its sonorous performances. On the stage of contemporary theatre the word which has passed through and penetrated the body lives together with a body which becomes a scene, a space, an object, and challenges the word in a competition between equals.

The body has been made protagonist of a theatre in which it is not the characters who have a voice, but the voices, i.e. vocal modes of the protagonist (whispers, breathing, the whole variegated range of sonorous/voiced postures) become the only real characters. Similarly the character is reduced to his own bodily attitudes, following the example of rock singers and figures of Andy Warhol films: pure voices and bodily postures in absence of actions. In the theatre of the Seventies the centrality of the actor was radically contested, so that the first of the *Six axioms for an environmental theatre* (1967) by Richard Schochler goes: "the actor is not the most important element of the staging" so s/he was equalled to other scenic devices. For the actor this meant that s/he had to work against the interpretative and literary tradition and look for his/her presence in relation to space, essentially as body-voice.

In the tradition of modern theatre actor and performer must integrate, but on condition that interpreting does not involve the negation of performing. If the dramaturgy of space has substituted literary dramaturgy, founding the absolute centrality of scenic space as the original and specific matrix of the performance, this has its consequences. It means in the first place that the actor establishes a relation of interchangeability with the other elements of the mise-en-scene which make the opposition between animate and inanimate objects pointless. Instead of intersubjective relationships among the characters we find those of the body with the objects from which the performance of the actor arises and the occasions to unfold the postures of his/her body, his/her a *role*. The conflict between protagonist and deuteragonist is substituted by the conflict of the body with his objects, by the obstacles which these put in the way of his hold on the world.

This dimension redefines the relationship among objects, space, actors, according to a new scale of values which refers to the one imagined by Artaud in his scenarios for the cinema¹. If scenic elements become animate rather than inanimate that they used to be, the human body is also subjected to a different treatment: it can assume the disposition of an immutable element or, viceversa, accentuate its mobility and present itself as a line moving through space and changing its features continually. According to Artaud, this "objectification of the body of the actor" sprang from comic movies where - as in his scenarios - the individual goes through infinite and ceaseless ups and downs in a frantic rhythm, not stopping in front of

any obstacle - throwing himself from a window and remaining uninjured, walking along cornices of skyscrapers. (Think of Buster Keaton, of Chaplin, of the Marx brothers). The origins of such a tradition can be found in Artaud's, but also in Mejerchold's and Eijzenstein's performances, where the evolution of comic situations, of gags, of "edited attractions" set out to produce a scene intended as an "organic machine", as a whole in movement, that what Gilles Deleuze defines as *barresque*. The actor has to find new bodily postures apt to represent tensions, slippings, falls from balance: not the character who assumes positions of everyday life on stage, but the loss of balance as a constant risk, the clashing of bodies, the rapid steps (running, not walking), the crushing together with the stage and the world. This *dramatic persona* which explores both the aerial and the subterranean space, which falls into holes and manages to find the light and a way out, lives between the earth and the sky, neither an actor nor a dancer - s/he does not walk or dance, but hesitates and fails in the attempt to perform any one of these actions.

The characters of the performances directed by Giorgio Barberio Corsetti in the Eighties have a continually jeopardised equilibrium, they are always on the point "of climbing or falling (like Kafka's, according to Walter Benjamin), they tend to disappear in a gorge, to become inanimate beings, they establish an interchangeability between subject and object, between within and without of the consciousness, between the real body of the actor and his/her image on the monitor, between the real and the virtual (*La Camera astratta*, 1987).

There is no opposition between mobile and immobile elements any more, or the space containing actions, but space as a motor of scenic story, the dynamic principle parallel to the plastic mobility of the actor's body, a scenic space transformed according to the rhythm and breath of the movements of the actors, of their appearance and disappearance, of their being sucked in and swallowed by the walls which open shyly, while scaffolds make the aerial space practicable and keep the bodies suspended and apparently weightless. A plastic and visual spatial/temporal continuum is established among all the elements: scenic space, movements, gestuality and the actor's mask (costume).

The heroes who inhabit these transformable and threatening spaces are no different from the elements of the landscape in which they are inserted. A displacement between word and gesture, an elision of the organic tie between what is said and what is done, and the disharmony between what is done and the situations is at play here. The actors jeopardise their own status through dancing, the body makes stylised, chronometered, repeated movements. Dancing equals entering into another world, into dream, like Raymond in *Deafbeat's* glance by Wilson: "the world assumes upon itself the movement which the subject cannot make any more" and the performer is possessed by movement which is no longer an exclusive prerogative of the *dramatic persona* insofar as it has spread across the entire scenic space, the objects as well as the bodies.

In order to escape a psychological interpretation of character, exploded characters are represented on stage, susceptible to different possibilities of being, while avoiding the symbolic as well as the metaphorical plane. The actors of the Valdoca theatre are tragic characters in which dream and nightmare, smile and grimaces coexist, they are ambivalent figures rendered by bodies sparkling with energy and by the prostrated body of the sleeper: the actor affirms his being on the stage-world in the spirituality of the one who is flying up.

4. THE ACTOR OF THE THEATRE OF SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

The theatre of Societas Raffaello Sanzio - which we examine in a span of time which includes performances like *Santa Sofia* (1985) as well as the most recent ones like *Lo Gessu* (2000) - affirms the stoneliness of the body, the Artaudian body as well as that of Performance Art, for which "the spiritual" is not achieved in opposition to the material, but is instead guaranteed by it, in the sense that spiritual concepts are

constrained, in order to be observed, to pass through the fibrous intertwinements of matter. The actor looks for the truth in his/her own body, his/her perfection is self-seclusion: a closed body in a closed world. The theatrical game consists in disclosing that which is hidden by the curtain, in showing the actor's body. The bodies, in their turn, embody characters presented as icons, and, at the same time, they tend to annihilate themselves, like Pol Pot who sinks into the dark and is "dispersed in the caverns of time which he has carved with his own voice". The theft of clothes of Leo II in *Santa Sofia* "has the aim of liberating the actor from his character: The actor has no need of a pedagogue, he is not in search of the author, but of a connection with the stage" affirms Romeo Castellucci (1993: 38). The moral necessity of the actor is to change points of view, to retire totally from the real world, to change race, cease seeing, associating words with things or using the existing vocabulary. A significant stage in this process is an Artaudian closure of all the orifices of the body which put it into contact with the world: the Monk in *Santa Sofia* performs "the sacred Occlusion", occluding his ears, his nostrils, his mouth, his eyes and finally also covering his head. What is the meaning of the black hood worn by the actor? "It is the other side, and also the exaltation of a mask. It is not a vapor-appearance, but a deep concealing of the man which makes room for the epiphany of the dark that represents him" (ibid: 35). In *The Miserable* (1985) the Woman covered by a black veil, towards the end of the performance, is transformed in a dark place. Once a symbol of condemnation and punishment, in the thought of Raffaello Sanzio the colour black, obscurity becomes a conquest, since it makes possible the sinking after which new icons can arise. The second stage of this liturgy of detachment from the world are the sacred jumps "Break away from the ground! Interrupt the contact!" which precede the coming out of oneself: "Perform the sacred transformations", Pol Pot tells Leo II. The actor is the one who must succumb and sacrifice him/herself. His/her unreachable goal is animal stupidity, parallel to "critical apnoea", the ideal state of mind of the audience. "The actor is a fool who obeys the myth: a priori oriental. The expression of his face is the one of a panic astonishment at the fact of existing". ("Is not the theatre a place of this beastly astonishment?") "S/he lives blissfully this defining foolishness which is a luxury full of the divine principle". For this reason s/he emanates splendour. And baboons appear on the stage of *La Discena di Inanna* (1989): "The monkey cannot wait to substitute the man, to remind him of the tight connection with the animal: on the stage this is a threat". "The animal as a carrier of the soul is a hypothesis, the icon of the actor, it is his shadow, his hindrance, his dream, his desire, his language, his body, his *paròies*, *ekhor*, *rustreous*", writes Castellucci. "For this reason I have searched for movements of the actors pasted with those of beasts: let them pass into a single magma" (Castellucci, 1993: 112). It is a theatre in which the presence of an animal is coupled with the search of an inarticulate expression which puts on stage the gesture, the dance, the rhythm". High technical ability is absolutely indispensable to the actors in order to escape any idea of effort. Where effort is, prison is". "The skill of an actor consists in not giving space to thought... his technique must not ever become visible". S/he must fight against him/herself and against the text.

In the ideal training of the actor of Societas Raffaello Sanzio, the first place is occupied by a voice. A voice, unhooked from the gesture, not compromised by the ostentation of the body, which is one and the same with the vehicle that utters it, with the mouth, the palate, the tongue, a voice which "caves out caverna". In effect, the symmetric and opposite quality of Inanna is the prodigious strength of the voice. The Goddess deprives herself of hearing and in return exalts "the trunk of the voice, until it becomes something monstrous".

The Raffaello Sanzio theatre unfolds the two opposing polarities of silence and voice. On one side, the mouth is sealed with a padlock, on the other, the language possesses an original, ritual force, it has a performative function: one says in order to make do, the word equals the thing.

Inventing a new language ("La generalissima") is one and the same with re-founding the world. Verbal language is not called to describe the world, it creates it. Erasing the world equals erasing the words which put it into being. Word and action live divided from one another, they are mutually exclusive, rather than

integrated: a maximum unfolding of the word implies the immobility of the body. Pol Pot lies on a stretcher and the text is erupted (belched) while the general's body remains immobile like a mountain". Symmetric and opposed to the exercise of phonation, the act of sending back the voice ("from now on I will swallow my words" says one of the characters of the *Miserabili*), inspiring the Masticator of words and inciting to the oblivion of whatever exists in the world. This negative action leads to muteness, to original silence, to the fundamentals of language. As a new world is created from black, so the silence of the Herald destroys the order of theatre founded on word, "reaching the degree zero of representation: an actor, standing in the centre, in the most beautiful place of the stage, is silent and does not move. He is there. And he generates. (Castellucci, 1993: 98).

If "the voice is the pre-eminent element" how does the actor, a unity of action and speech, establish the theatrical act? Is it possible - and this is a problem which troubles contemporary dramaturgy - to reintegrate voice and gesture in a unity of thought-action?

Hasler (1992) is a performance dealing with the actor, i. e. with the relation of the actor, the author, and the scene, where "for the actor the father resounds as the author and the (incestuous) mother is signified by the stage"² (Castellucci, 1992). His *raison d'être* consists in dismantling the elements of the performance, taking them to the threshold of being and non-being, "involving" the actor like a mollusc, a being without a bone structure: the scenic space is assumed as a place of neutrality, as an empty field in which the performance can be "made to fall". In fact, the significant action which qualifies Horace, the actor who stands in the place of a dead Hamlet, whom Hamlet has entrusted with the task of telling the true story, is sleeping.

In the centre of the stage there is a bed-net which marks the borders of the stage intended as a sumatrium: "A bed-net without a mattress or blankets, to render headness and coldness, to render the image, in fact, of the net in which Hamlet is entangled. In which Hamlet has entangled himself. While sleeping" (*ibidem*). The word in *Hamlet* is not pronounced, there are sonorous gestures and a phrase or two thrown like a meteor in a sidereal space; the profoundness of silence is accentuated by repeated pistol shots which scare the audience and assail them with the violence of the sudden and unexpected sound.

In *Oresteia* (1995) the bodies of the actors are animated by mechanisms, by prostheses, which stress - literally - the *deus ex machina* of tragedy, violence which prevails over single wishes, which mechanically provides a weapon for the vengeance of Orestes, operated by an arm set in motion by compressed air, with a grafted dagger. It is a stage-world where automatic mechanisms provide energy for inanimate objects (Agamemnon's throne, deprived of a king, which turns around idly; rabbits made of plaster which represent the choir, the electrically animated corpse), and living beings are blocked by armours, leather belts, prostheses, they are imprisoned in boxes, encapsulated under glass. At the same time, living bodies entrust their vital functions (breathing) to tubes, to mechanisms which make them immobile and impede the flow of energy. *Oresteia* is a tragedy of sound which spreads and forms a dense tissue, a toughness resistant like metal. On the other hand, there is the theme of silence: the tragedy of muteness and solipsism, in a world where "Every actor knows nothing but his/her own breath". Because breathing is the only form of relationship with the world that they have left. Clytemnestra is "the abyssal creature who drags everything down", a metaphor inspired by Melville's *Moby-Dick*, represented by an obese woman who stands out naked on the stage and recalls the iconography of Joel Witzling, an artist appreciated by the Raffaello Sanzio. She is the mother, through whose murder Orestes becomes master of his own birth and cuts blood ties, the possibility of reintegration in his mother's womb, in the cavity of the stage. Clytemnestra is the carrying image of theatre as body, of the performance as celebration of the event of birth, creation of a body. Orestes (together with Pylades whose body is whitened, both provided with a mechanical arm as a weapon, as in Stelarc's performances) and Electra are pathological figures, the one regressed to (or never grown from) infantile state and the other incapable of killing. Agamemnon is a cripple who laughs, he is not the valorous warrior, Cassandra is Clytemnestra's double, both prisoners in glass boxes.

If Hamlet was conceived as an aphasic and autistic youth, capable only of letting himself go to sonorous gestures torn by lacerating hissings of pistol shots, the performers who dismember and reduce to phonemes Celine's novel, *Voyage au bout de la nuit* (2000), have altogether renounced talking, transmitting the text of the novel, even that reduced to fragments of phrases, and they travel through the memory of sounds and the imagination of an invented acoustic universe. The refusal of the voice as Logos, as super-ego and conscience in favour of a mother's voice connected to reality, a bodily flux which becomes singing modulated on breathing, indistinct shouting, pre-logic language, onomatopoeia, a sonorous clot, is the pregnant quality of this performance-concert and generally of the theatrical aesthetics of the Raffaello Sanzio company.

5. INSTEAD OF A CONCLUSION

This essay, as we have seen, consists of a historical-theoretical analysis in which we have attempted to show the crisis of the category of actor as the one interpreting a character according to a determined spatial-temporal-social context (*ethos*), the foundation of a new category, that of a performer, open both to the relationship person-character and to the amplification of physical and vocal abilities of the actor, and an example of dramaturgy based on the actor, elaborated by the theatrical practice and thought of the Società Raffaello Sanzio company. Example, not model, in so far as the refoundation of the category of the actor which occurred in the twentieth century through the activity of the avant-gardes and neo-avant-gardes, once the ideological tension in which the idea of a new theatre meant a faithful adherence negating all others had been exhausted, has enriched enormously the repertory of ways of being on the stage and representing, thus creating a fertile ground for different accounts of the subject on stage, as many as there are theatrical authors today. While the historical avant-gardes proposed different ways of being an actor in relation to different ideas of theatre, the neo-avant-gardes have brought about a diminution in the ability of elaborating ideas of the theatre (and the last great idea was Jerzy Grotowski's); on the other hand, practices have flourished, together with the identification of the worlds-theatres they introduced. At the beginning of this reflection we asked ourselves: "Who is the actor in contemporary theatre?" The answer is that there are many: the actor of Eugenio Barba's Odin, where life and theatre tend to coincide in the discipline of the body and in ethics; Robert Wilson's actor where the actor is a plastic element; the multicultural actor of Peter Sellars and before him Peter Brook; the "beggar" of the company of Pippo Delbono; the handicapped person, the physical and mental cripple, the anomic present in many performances of recent years. In *La Genesi* (2000) of Raffaello Sanzio, e.g., the stage is populated by figures of non-actors, icons of monstrous beings prodigious for their physical deformations: the maimed dwarf, the woman without a breast, the black body-builder, contortionists...

It has been said that the emptying of subject-actor is related to an analogous process of the reification of subject-character characteristic of contemporary society; in this sense the tendency to bring on stage "non-actors", ready-made actors, who have come forward in the last decade, is very different from an analogous lack in specific training of the groups of the new theatre in the Seventies, whose hypothesis was to search, as an ensemble, for a new way of practising and living the theatre, and discovering techniques of the body, not conventionally theatrical.

If we look at the way in which characters are represented in a field more subject to "fashions", like video, we can see that the treatment there is even more radical: we encounter a dismembered body, at an even footing with objects, something different from the analytic decomposition characteristic of the conceptual matrix. The subjects are voices which do not take the form of faces and bodies, because they represent "the chamber of thought", a mental space, in a world where otherness is missing, so that the only dialogue is the one achieved by pointing the camera into one's own face.

In order to avoid a unilateral analysis, we must take into account that the range of the ways of representing the world by living theatres is not so homogeneous, because there are performances in which characters are expressed with integrity and fullness of emotion, lacerated, conflicting, passionate, tragic, like those who populate the theatre of Eimantas Nekrošius, Anatoly Vasiliev, Lev Dodin, as well as the actors of Latin-American companies, like the Argentinian El Periferico de Objetos, or the Chilean La tropa, which put a world on stage, where the connection with reality is strong and solid. We do not wish to maneuver in order to avoid taking a stand, but are strongly against reducing to only one dimension a fragmented universe full of perspectives, where, along with the non-actor (the rock singer to whom Nekrošius has given the part of Hamlet), there is a company which for years has been trained to represent a variety of characters and their interior world. To reduce this multidimensionality to a sole model - the ready made actor - would mean risking to formalise a dynamic element, which in the research of the *nép-avant-garde* has opened the way to new explorations of interpersonal relations in language and in communication.

NOTES:

¹ In it the protagonists move constantly in space, in all possible directions, without a break, because they have no destination, in the same way in which the incessant moving of the objects and figures that crowd it is without motivation: it is the space itself that moves and transforms itself, acquiring a temporal dimension. There is no difference between actors and objects, they are both in the foreground: the glimmer of a point of a knife is no different from the sparkle of a look in a face.

² Quotations are taken from the text by Romeo Castellucci published in Italian and English in the programme devised by Wiener Festwochen Big Motion-Program on the occasion of the first non-Italian premiere of Raffaele Sanzio's *Hamlet*.

REFERENCES:

- Aristotle, *Opera, Rhetorica, Poetica, Latina*,
 Minetti 1977, *An Ziel*, 1981, (Italian translation Teatro II, Milano, Ubaldini, 1984)
 B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962
 Bene-Delenc, *Sovraposizioni*, Polistadil, 1983, Milano
 Claudio and Romeo Castellucci, *Il teatro delle Società Raffaele Sanzio*, Ubaldini, Milano, 1993
 Società Raffaele Sanzio, *Hamlet* (supplementary piece), Wiener Festwochen Big Motion, Vienna, May 16-18, 1992
 Gilles Deleuze, *L'Imaginaire temps*, Ubaldini, Milano, 1985
 Heiner Müller, *Teatro (Messeur Filoteire Oratio)* Ubaldini, Milano, 1984
 Valère Novarina, *All'Anno*, Pratiche editrice Parma, 1992
 Richard Schechner, *La civiltà teatrale*, De Donato, Bari, 1968
 Richard Schechner, *The future of ritual*, Routledge, London & New York, 1993
 Ossia Trilling, Robert Wilson's 'On Mountain', TDR, June 1973
 V. Valzanti, *Dopo il teatro moderno*, Polist, Milano, 1989

Translated from the Italian by Iva Grgić

Dangerous Connections *Body as Author*

This article deals with bodies in contemporary performance art. Ever since their emergence in the sixties, these bodies have reflected the strong individualism of their authors, and played an important role in the postmodern unclosing of the subject in art. Bodies of orifices and fluids, gender bodies, leaky bodies, everyday and commodified bodies, ecstatic hybrid bodies – these are the predominant forms featured in the performance art by Gina Pane, Carolee Schneemann, Chris Burden, Rebecca Horn, Bob Flanagan, Katarzyna Kozyra, Orlan, Mona Hatoum etc. The aforementioned artists differ to a great extent; springing from various individual, social and aesthetic contexts, they are difficult to interpret under a common denominator. Moreover, our attempt to do so can easily result in the very thing that their art, insisting on the “unframable body of embodied subjectivity”, is trying to avoid – in an enforcement of our own disciplinary logic of classification, and a suppression of what their works obsessively reveal and display for us to see.¹ The ecstasy, pleasure, obscenity, perversion and danger of self-performing bodies, plays impudently and dangerously with our desire: we are faced with objects insistent upon us enjoying them, and disclosing to us at the same time that this enjoyment is never really pure. According to A. Jones, the interpretative relation is eroticised: it is ecstatic, but not entirely comfortable – venturing to speak, the spectator has to be aware that he has already been included into the generation of the process.²

Despite the playfulness and interpretative discomfort it entails (indeed, the two phenomena will always accompany every good erotic relationship to some extent), the body of performance art can nevertheless be dealt with in a coherent manner. That is possible within a broad cultural and philosophical context, that of the general history of the Western contemporary body. During the last few decades, contemporary performance art has become involved in an obsessive romance with self and the body, to the extent that “the performer is obsessed with the urgency of displaying his own body in order to be able to exist in the first place” (Lea Vergine), and depicts the contemporary visibility of the body as a field of **dangerous connections**. I do not only wish to point out that performance art abandons static representation³ of the body (Gross) in order to show us an unclosed, diffused and diverse physical identity. Not only the fact that, instead of an empty location of the body (which also haunted the fragmentarisation and abstraction of the body in the art of high modernism), it introduces the postmodern organic, gendered, social, constructed, relational body (the body which, as

¹ Amelia Jones: “Interpreting Feminist Bodies: The Unframability of Desire”, in: *The Rhetoric of The Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. Paul Duro, Cambridge University Press, 1996, p. 241. According to Jones, we force our own logic of framing upon these works – and by employing objective criteria, we actually suppress our own desire. Nothing is more radical and threatening to the system of framing than an artistic praxis that insists on a transgressiveness of subjects and objects in cultural production.

² Jones discusses the collapse of the distance between the spectator and the object. This collapse signifies the changing of the notion of the political in artistic praxis. In traditional, conventional left-oriented models, a collapse of the distance is a sign that an artistic praxis is politically suspicious. The performance art in question, however, displays a different attitude towards it: the collapse also signifies the powerlessness of the framing system of interpretation. Without distance, there is no location, no starting point within which one can speak and (politically) frame the world or an artistic work. The political now dwells in one’s direct and joyful participation in the production of the process, in the disclosed frame. Compare: Amelia Jones: “Interpreting Feminist Bodies: The Unframability of Desire”, in: *The Rhetoric of The Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. Paul Duro, Cambridge University Press, 1996, pp. 223 – 243.

³ Which means a coherent, organised, integrated image of the body regulated by reason.

Merleau-Ponty says, comes before every objectivisation). These are well-known facts, dealt with in the scope of poststructuralist and feminist philosophies; at some point, the praxis of performance art is indeed in total accord with these discourses.⁴

I would like to take one step further and state that the body reveals itself as a topos in which, according to the American feminist performer Carolee Schaezmann, there arise "all the splits of Western culture", as well as the deep problematics of their instrumental and rational connections. The body of performance art constitutes itself as a process, showing us the inevitable and problematic intervention of the other. According to Elisabeth Grosz, the body is nothing but "organically, biologically 'incomplete'; it is indeterminate, amorphous, a series of uncoordinated potentialities that require social triggering, ordering, and long-term administration".⁵ During the last few decades, as a potentiality, the performance art body has been obsessively confronted with the trauma of its articulation and its liability to intervention. On the one hand, it has to succumb to the increasing commodification and be more and more efficient to meet the obsessive rational imperatives.⁶ On the other hand, it sees its traditional boundaries disappearing, too - due to the complex role of technology and science.

I.

This broad context within which I wish to deal with the body of modern performance art as a front of **dangerous connections**, involves and points at deep changes - or rather, calls for an urgent change in our perception of the Western body. It represents the kernel of the inherent political and ethical problematics of Western performance art. It is the very feature that makes this art so attractive and provides its artistic events with a very important topos within contemporary art, and it is here that the proper presence of the body as author can be discovered.

What we will deal with is the visibility (we could also say, a play with invisibility) of something which, throughout the history of modernity, was constantly banished into invisibility, only to intermittently surface in the form of a (chiefly narrative) shadow. What I mean is the visibility of the *in-between*, the *connected*, the *relational*, the phenomena which, throughout the history of modernity, indirectly symbolized and constituted the topos of the monstrous. Modern history of aesthetic framing in artistic reception is accompanied by a general modern obsession with differentiation - in science, philosophy as well as art. Differentiation is namely the only way that the modern subject can be placed into the centre of the world. The autonomy and certainty of the modern subject can only be achieved by means of a purification of the dichotomies between man and woman, culture and nature, the natural and the artificial, the living and the non-living. The monstrous, the composed, the unusual, the in-between, and connecting in general, posed a constant threat to the location and status of the modern subject throughout the history of modernity. In a way, it is the connecting that is suppressed in Western culture. Especially traumatic, of course, are impossible, dangerous connections (between man and beast, man and woman, master and slave, the organic and the inorganic, the natural and the artificial),⁷ now confronted in a variety of ways by contemporary bodies of performance art and their entire ecstatic range of pain and pleasure.⁸

⁴ At some point, the artistic praxis of performance art corresponds to the contemporary concept of the deconstruction and diffusion of the contemporary subject. Instead of being left to the strictness of the hierarchical hyperbolic diction (Descartes') excess of pure rationality, the subject has been left to demons at all fronts - regarding its unacceptable libidinal energy, the excess of its desire, the elusiveness of the language, the deconstruction of the sign connection, the disclosure of its regulated history and the deconstruction of its sexual dichotomies.

⁵ Elisabeth Grosz: "Bodies - Cities", in: *Space, Time and Fervorism, Essays on the Politics of the Bodies*, Routledge, New York & London, 1993, p. 104.

⁶ The final result of this obsession could well be the debate on the obsolescence of the physical, a demand for its transformation and abolition - as emerging in the context of cyberspaces where the body is left outside.

If familiar with the modern history of the body, one can quickly notice that the field of the in-between is more or less reserved for special creatures which can generally be defined as monsters. Composed, fluid, transgressive and elusive, these creatures follow the modern subject like a shadow and symbolize the horrible precisely because of their obsessive demand for (dangerous) connections - searching for a body in the Enlightenment, a family in the Romantic period and a society in the 20th century, if I allow myself a slight simplification. The monsters' need for their obsessive connecting springs precisely from the fact that, throughout modernity, they are driven into the field of the **invisible other**, externalised, veiled, and confined into a closed entity, although that is not really their true home. Paradoxically, bodies of modern performance art can be viewed as our contemporary monsters. Their fluids and orifices tell of the illegitimate trajectory of the indistinguishable, and of its inevitable visibility. Moreover: the monstration proves a way of embodiment, a necessary position tactic of contemporary subjectivity which *itself* arises from a number of impossible and dangerous connections. The traumatic and at the same time, delicious excess of the body as author is not only a consequence of an extremely suppressed position that the body generally occupies in Western culture. It is also a playful flirtation and display of the post-human body image whose connection with the non-human (dangerous, unusual) is actually one of its basic traits.

II.

In order to better understand the process of this monstration, one through which the body of contemporary performance art is unclosed, I will myself venture upon a little **dangerous connection** and lead us briefly through the history of the physical. My starting point will be a story which belongs to the old discussion of anatomical specimens. Its slight obscurity will help us reveal the manner in which the modern notion of the body is constructed, and at the same time, show that the contemporary unclosing of the body as a place of monstrously and dangerous connections, is by no means a new phenomenon. Quite the contrary, it is present throughout the modern history of the physical, but always has an invisible (veiled) place. Let us go back three hundred years, to a debate between two 17th century anatomists. It is one of the many cases of the "*sweeping of the irregular under rules*" (Canguilhem) that appeared with the beginnings of modernity, more precisely, with the placing of the subject into the centre of the world and by the disclosure of its scientific objectivity (as the only mediating relationship to the world).³ Although just one of many, I selected this particular story due to its parallel to the unique, re-evoked anatomical passion in the artistic practices of the present day. This passion confirms that the relationship between the internal and the external remains deeply problematic for contemporary man as well, although it might have become transparent through strategies of medicine and science.

At the turn of the 16th into the 17th century, the anatomists Realdo Colombo and Jean Riolan had

³ The invisible, the framed in Western culture; connecting remains hidden behind the walls of scientific laboratories, corporation systems, espionage, and is forever present but never legitimate. Even in art, it is regulated, and constantly shows (through aesthetic perception) as normative regulation between objectivity and desire.

⁴ Throughout Western history, the only legitimate contacts are those between autonomous (masculine) subjects. The only modern legitimate connection is that of a "contract" between autonomous subjects (with their free will and reason); paradoxically, the contract is based upon the representation of the difference and a fundamental differentiability that determines the active factor of the contract. The paradox dwells in the fact that this kind of placing, contract and construction of an individual subject in the centre of the world results in an endless production of non-human objects, the development of technology and its expansion into a multi-layer and overwhelming frust of technological reality.

⁵ Rancière fascinates with the chlarive, the transgressive, and with a breathtaking momentary disclosing of the exterior (as present in Rancière's eroticism collection, the predecessor of later scientific and artistic institutions), suddenly gives birth to the empty and regulated body on the other side of the difference.

opposing views and came to entirely different conclusions in their descriptions and classifications of hermaphrodites. If Colombo still admires them and marvels at their originality and complexity, Riolan is not only disgusted by them, but forbids them as objects of research.¹⁰ Colombo interprets hermaphrodites as the most miraculous of human anatomical specimens precisely due to the feminine and the masculine combined in a single body. Half a century later (1614), Riolan interprets the co-existence of this kind in an entirely different way. He describes hermaphrodites as deformed bodies, with a co-existence of (or transgressiveness between) the sexes not being possible in his opinion.¹¹ More even, he interprets hermaphrodites as deformed women who, should they ever "take advantage of their sex", can be accused of "scandalous crimes" because monsters of all kinds are nothing but "a perversion of the order of natural things, people's health and King's authority."¹² The turn of the attitude towards monsters and monstrous bodies which takes place in the 17th century is, of course, a consequence of a very critical approach towards everything unusual and miraculous. With the advent of new, late 17th century science, the unusual is no longer considered a legitimate artistic or scientific object (as was still the case in the Baroque period). With the new objective and rational approach towards nature, nearly everything miraculous is driven out of the observation of the physical world. At the same time, this kind of rationalisation of the monstrous (Canguilhem) enables us to observe the advent of the autonomous reign of the subject, along with its privileges of visibility and invisibility. The monstrous is banished into the front of invisibility (illegitimacy), and can only be accessed through very specified and regulated channels. Monstrousity does not lose its ontological role in the understanding of the world; it still remains the basic excess that every modern self-realisation has to cross, but it loses its ontological role. It is only this way that a specified modern way of production, one constantly referring to differentiability and transparency, can be established.

The feature that makes a hermaphrodite an object of admiration and fascination, and proves scandalous a few decades later, is the presence of a **dangerous connection**. Inscribed deeply in the formation of one's identity, a dangerous connection is also dealt with by Montaigne. In his *Essays*, he obsessively describes and analyses his own physicality, his embodiment which, in his opinion, is closely connected with the formation of self. According to Dalia Judowitz, Montaigne's identity appears through the play of similarity and difference, and can never be constituted separately from its physical medium. The body is experienced as a borderline, transparent and transgressive as to its exterior and interior, having a fluid border with bodies and objects.¹³ In the Baroque period, the attractive characteristic of hermaphrodites, conjoined twins and other "deformed" bodies is their transgressiveness, elusiveness between categories, their ontological dualism and the multiple layers through which a physical identity is formed. With the onset of the new science and the new philosophy of the subject, however, this fascination is labelled a result of sick imagination, and becomes the field of the monstrous and the horrible, something that no longer has either scientific or philosophical legiti-

¹⁰ Colombo: *De re anatomica* libri XV, 1559, and Jean Riolan: *Discours sur les hermaphrodites*, Pierre Rampant, Paris, 1614. According to Daston and Park, it is important to note that both these authors were anatomical anatomists, and write in the similar tradition of natural philosophy, so it is not a case of a philosopher versus a man of medicine. They are both medicine men, and yet they deal with anatomical specimens in two entirely different ways. Compare: Lorraine Daston & Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature, 1150 - 1750*, Zone Books, New York, 1998.

¹¹ Riolan is especially critical of a French provincial doctor Jacques Duval, who described a hermaphrodite named Marie / Martin le Fremets in his essay and defined him as an example of the endless variability of nature.

¹² *Ibid.*, p. 5., quoted from: Daston & Park: *Wonders and the Order of Nature, 1150 - 1750*, Zone Books, New York, 1998, p. 283.

¹³ Of special interest for us are Montaigne's essays *On Cannibals* and *On Experience*. Making use of the metaphors like those of the river and the ocean, Montaigne attempts to describe his position in the world. In the essay *On Experience*, he describes his ordeal with kidney stones, and writes that the body is not a closed entity, because it can be disabled and threatened from the inside: the body is the object of one and the other, pleasure and pain, self and the world, sacredness and otherness. "They can see you sweating in agony, pale, reddened, vomiting your own blood, suffering from strange cramps, sometimes tears flow from your eyes, you excrete a small amount of black and

macy. Monstrous specimens, Montaigne's fluidity of the physical self, hybrid objects in Baroque curiosities collections - all these examples display a crazy (uncensored) openness of a corporeal fluidity which shatters a clear and distinct *panopticon* of the modern subject. By adamantly refusing to be classified as one thing or another, monsters open the fluidity between self and other; naturally, there is nothing more scandalous than the transgressiveness between the male and the female as present in a hermaphrodite.¹⁴ The modern body can not be fluid, and it is impossible to imagine two identities within a single body; as a notion, fluidity poses an essential threat to the modern schematization and fixation of the body. According to Descartes' *Meditations* (another grand first-person narration / fiction of modern self, but different entirely from Montaigne's confessions), the modern way of being self means being separated from the other. This kind of self-arrangement and dissection takes place within the security warranted by the accurately placed boundaries of one's body, and not by one's inhabiting of it. It involves the determination and mapping of the boundaries between singular selves and individual bodies, because that alone authorises our being in the centre of the world as the being of modern subjects. The modern ideal of perfection involves singularity, oneness and replicability; an occurrence of monstrous and dangerous connections is not only a perversion of the conventions of order, health and authority, as claims Riolan, but an inherent threat to the modern view of the world and also to the understanding of self.

But what does all this mean, how do modern monsters become invisible? Monsters are not invisible only because they do not match rational criteria and no longer have a functionality and purpose, but because, in the modern history of the body, they become **instrumental**. In this attitude towards monsters, a very complex and cunning position of the modern subject is at work, and I will only touch the tip of the iceberg at this point.

The modern attitude regulates and rationalizes monsters in a very clever way - so that their inherent excess is actually turned into a normative. Their dangerous connection perversely becomes a testimony of modern differentiability; in other words: monsters and their excesses become instrumental. Some of this instrumentality already dwains in Riolan's definition of the hermaphrodite, saying that a hermaphrodite is basically a woman pretending to be a man.¹⁵ When shown in all its visibility, an excess becomes nothing but a result of pretension, imitation, transgression, an obscene trick; it is disclosed (seems visible), but the anatomist (scientist) shows that there is actually no excess at all. In its demand for visibility, monstrosity is nothing but a breaking of the social order; it can, however, be unveiled by the modern scientist, and used as a regulation and disclosure of normativity. Paradoxically, the monstrous is uncovered as a standard - but not as a standard of normality, as was the case in moral and theological tracts of the Middle Ages. In one way or another, modern consciousness interprets every excess as a problematic state of the normative, and this is precisely the fundamental and continuous way to ensure the invisibility of the monstrous. The instrumentality of the monstrous is far from the original meaning of the term, far from the process of monstratization: it is no longer a display and unclosing of the indistinguishable, of the transgressiveness and fluidity in which something is not one thing or another. The normative is revealed through the process of *de-monstration*, of differentiation. Any hybridity is

horrifying, urine which suddenly ends with a sharp jagged stone pressing cruelly upon the neck of your penis, but reasonable, you carry on the conversation with your servants, follow a complex discussion, apologise for your pain and belittle your suffering." Compare Michel de Montaigne: *Les Essais*, Presses Universitaires de France, 1988. D. Judowitz: *Subjectivity and Representation in Descartes*, University of California, Berkeley 1988; and *The Culture of the Body, Genealogies of Modernity*, Michigan University Press 2001.

¹⁴ Also compare: Margrit Shildrick: "The Body Which is Not One", in: *Body Mod(ifications)*, ed. Mike Featherstone, Sage Publications, London 2000, *Body&Society*, Volume 5, Numbers 2-3. Shildrick analyses the phenomenon of conjoined twins, another fluid creature which, during in the history of modern physicality, has to succumb to the criteria of differentiability.

¹⁵ It is interesting that the visible excess by a hermaphrodite is attributed to woman. This fact could be connected with the general status of the female body: a lot less compact and inert as the male, it calls for an even more meticulous regulation. A lot of 18th century literature deals with this problem; the fluidity of the female body is visible in the understanding of the conception, and in the popular 18th century theory of an external influence of the mother-to-be upon the generation of the fetus.

expelled deeply into the field of the invisible, regardless of the fact that it was once inscribed in the original meaning of one of the basic modern scientific perspectives of the world, as well as in the establishment of the relations between the external and the internal.¹⁶ Speaking about modern instrumentalisation, we can also speak of an exteriorization of the monstrous: in the modern world, the monster is driven into the front of the dislocated, invisible, and singular other. With **dangerous connections** disconnected and made invisible by means of impassable dichotomies (between body and soul, the living and the non-living, the natural and the artificial, the male and the female), the monstrous is placed on the other side of the difference - as an entity in terms of a singular other whose inherent erotic attractiveness is now censored and frozen into the icy agony of the horrible. This kind of externalization of dangerous connections results in the viewing of the modern place of the body as an empty spot, a static entity in which the dangers of passion, womanliness, lunacy if not exactly instrumentalised, are at least banished into the "minority" field of the invisible other.

III.

However, the **minority field of the invisible other** is returning the blow nowadays. Its adrenaline ecstasy cuts deeply into our perception of the physical, and problematizes the general representation of the body. Modernity may regulate and discipline its attitude towards the monstrous (and simultaneously, cleanse the body of unusual and dangerous connections), but the monstrous always playfully returns.¹⁷ The hybridity of contemporary performing bodies can be viewed as a symptom of a very important feature of contemporaneity - that of an amazing obsession with connections. If, throughout modern history, every connection is banished into invisibility, today (if I may exaggerate slightly), *being dis-connected is one of the gravest threats*. Due to the complex role of technology and science (as the technology is becoming our other and taking the place of nature, Jameson writes), the borders of the firmly determined territories of modern production (where modern non-human objects are generated and regulated), are being demolished. The difference between modern and postmodern interpretations of the problems I approached so far can be found in the contemporary **visibility** of hybridity. It is no longer veiled by the thoughtlessness, non-representation, and regularity once set by modern institutions; the visibility brings about a reinterpretation of traditional boundaries and categories, and results in a **pure transparency of excess**. What once used to cast a shadow upon the *contract* (in terms of an obscurity, enigma and passion of connections) and posed a threat to the autonomy and independence of the modern subject, seems entirely transparent, open and omnipresent nowadays. The effect of multiple layers and differences, the openness of hybrid connections, their palimpsest and nomadic traits is almost hallucinatory. Our experience are constituted through a subtle matrix of connections, not only those between bodies, but between everything from the non-physical to the utmost material. It is therefore not unusual that the French philosopher B. Latour states that "we are going to *slow down, reorient, and regulate the proliferation of monsters by representing their existence officially. Will a different democracy become necessary? A democracy extended to things?*"¹⁸ In other words: today, we are again confronted with the questions of legitimacy, officiality, visibility and representation - but not only that of the human (with which modernity used to be obsessed), but first and foremost

¹⁶ All this takes place together with the establishment of the instrumental attitude towards the body. From here on, physicality is no longer problematic due to its (existential) excessive fluidity and elusiveness, but due to the inconsistency in the perception of it, due to the disconnected or bad connections between body and soul. Its display only serves the purpose of showing functional standards, relations between individual scientific contexts, and the operativity of the mechanism.

¹⁷ According to Jelija Kisteva, the excess of the monstrous may cause disgust, but nevertheless, monstrosity can never become wholly externalized and closed an entity.

¹⁸ Bruno Latour: *Never a monstrosity just modernity*, Éditions La Découverte, Paris, 1991, p. 12.

that of the non-human. We ponder how to provide the non-human with an official place, or according to Latour, on the turning of antropomorphism into morphism.

The obsession with the body renders contemporary artistic practices a special place in the omnipresent ecstasy of this kind. In my opinion, this art constitutes an important field in the contemporary articulation of the political, individual, and ethical - of everything that, due the omnipresence of connections and diffused experience, seems uncapturable sometimes. "It is primarily this corporeal fluidity, ambivalence, this problematic lack of fixed definitions, the rejection to be one thing or another, that labels the monstrous as the place of interference."²⁰ At this point, we stumble upon the modern "minority" of passion, emotion, femininity, connections, vulgarity and imagination with no bounds. By means of the erotization of the interpretational relation, performance art parodies and transmutes both the traditional as well as the omnipresent contemporary connections. Performing bodies may be our contemporary monsters. But this does not mean that, just because of their openness, these bodies are indeed present as fluid and uncapturable, and that their monstruation opens a view into an quasi-collective subjectivity in which the symbolic moment of identification between self and the subject is constantly postponed (Grosz).²¹ In my opinion, we should follow the thesis of M. Shildrick, and be careful when extolling their alleged total openness and dislocatedness. What contemporary monsters reveal is the fact "that the relation between self and the other, as with body and body, is chiasmatic, precisely insofar as corporeality and subjectivity - body and mind - are themselves folded back to each other, overflowing, enmeshed and mutually constitutive."²² Contemporary monsters become that elusive *topos* precisely because they enable us an active, creative, pleasurable experience of our subjectivity. (Jones). This experience, however, warns us about the boundaries of a singular embodied subject, and mirrors our insecure and unstable identities. The monsters arouse both a nostalgia for identification and a dread of incorporation.

IV.

Through bodies and performers in performance art, the play with impossible and dangerous connections takes place on several levels, and is very complex. On the one hand, it can be read as a reaction upon the suppressed position of the body in Western culture, especially as to its invisible gender, racial and social articulations which are always in opposition to the rationalized and hierarchical divisions of modernity. These articulations are especially noticeable in the everyday and activist body of the sixties and seventies performance art.

On the other hand, the disclosure of dangerous connections is present in the articulation of the body and subjectivity within the technological, scientific, and economic fields, especially during the last two decades. In its transparent and liberating play with monstruosity, the contemporary posthuman subject, if we call him so, is becoming posthuman precisely because of the new kind of connection, a new partnership²³ disclosed with the omnipresence and complexity of our exterior. The contemporary monstruation in performance art mirrors this kind of embodiment and subjectivity (as the two are intertwined) in a specific way: the ecstatic openness of its connections turns, parodies, fortifies and demolishes its own as well as other contemporary connections. Not only does performance art reveal that monstruosity is both marginal and central for the understanding of man's subjectivity in this world of connections, but also the importance to know "which are made

²⁰ Zekiya Hanafi: *The Monster in the Machine, Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, 2000, p. 18.

²¹ Elizabeth Grosz: "Foucault", *Social Semiotics*, 1 (2), 1991, pp. 22 - 38.

²² Margrit Schildrick: "The Body Which is Not One", in: *Body Modification*, ed. Mike Featherstone, Sage Publications, London 2000, *Body&Society*, Volume 5, Numbers 2-3, p. 96.

²³ Defined by Donna J. Haraway as "companion relationship".

and which not" (Donna Haraway). The legitimacy of our connections is displayed through this kind of awareness, through the constant connecting and the accompanying rise of position / opposition. In other words: in modernity, the monster is indeed exteriorised into the field of the singular, invisible other. But precisely therefore (as the exteriorisation is never absolute and successful), it becomes the most interiorized object of passion and desire, an object of a bizarre and at the same time irresistible eroticism which followed and demolished the foundations of modern differentiability. Today, when we are faced with an omnipresence of connections, this invisible other, as Baudillard says, reveals itself as an object of production and commodification. Although it seems that we are immersed in countless connections, it now becomes problematic to what extent a dangerous connection is passionate (dangerous) at all anymore.

According to A. Jones, the visibility of postmodern posthuman body calls for taking pleasure in the blurring of boundaries rather than anxiety. The enjoyment of contemporary performance art, however, is quite specific, and can by all means be defined as "tactic pleasure" - a strategy of dangerous connections that primarily reflects a different understanding of subjectivity. The contemporary embodied subjectivity disclosed here is a system of tactic positions which are of racial, gendered, class, and gender nature precisely because of the relations with the others.²⁴

The body of performance art is therefore by no means disclosed and diffused autonomous container of signs, one-way relations and fragments of identity; its rationality and the proper place are acquired, set and revealed only as a specific (interactive) front in-between, with articulations taking place through a relationality and inevitability of connections.²⁵ The changing relations with others are ecstatically open, and deeply problematized through the constant staging of desire. In the diffusion of traditional dichotomies, in the endless transgression (between the outside and the inside, the male and the female, the body and the artificial), the thought and self are no longer stable, and their boundaries no longer set by one's skin or the end of the world. *"The skin is deceptive...in life one only has one's skin...there is an error in human relations because one never is what one has...I have an angel's skin but I am a jackal...a crocodile's skin but I am a puppy, a black skin but I am white; a woman's skin but I am a man; I never have the skin of what I am. There is no exception to the rule because I am never what I have."*²⁶ A time for tactic pleasure is due, to play with and also seriously consider and feel the quality of the connections, and the way we dwell within their complex entanglement.

The monstration of the body places contemporary performance art in the centre of the attempts to articulate modern ethical and political problems. Essentially, the realisation of the monstration phantom has never been closer than with the modern development of technology and science. The tactic pleasure of performing bodies shows that this kind of embodiment is not only a product of the contemporary differentiability *par excellence* as found in scientific laboratories (with the disclosure of human genome probably the peak of this kind of differentiability). It is also a practical realisation of open, individual and positional connections such as those inherent in the feminist notion of the cyborg.

The French artist Orlan plays with this complex position of monstration; she demonstrates the process of such embodiment, guides and selects dangerous connections herself, defining her work as situated between madness and the inability of the gaze. She shows that this embodiment comes before any kind of identity (claiming that her works do not speak of identity at all), that one's identity comes second (if at all) - i.e. as

²⁴ Amelia Jones: *Interpreting Feminist Bodies: The Unframability of Desire*, in: *The Aesthetic of The Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. Paul Davis, Cambridge University Press, 1996.

²⁵ This is why the semiotic approach no longer works; the contemporary body on stage can not be captured by the sign because the comic inflation of meanings caused by the relation and not the puncture, will be lost. The performing body is something in-between; it is neither a system nor a diversion, but an interactive field of the production and fixation of meanings.

²⁶ This is an excerpt from a text by the French psychoanalyst Eugène Lussiaux - Lucciani, read by Orlan during one of her operations.

a posteriori construction of numerous dangerous connections which, in the modern commodification and commercialisation, become devoid of their inherent passion, danger and provocativeness. The contemporary practices of the active body in performance art are an insight into (the joy of) the presence of embodiment, into an openness of choice, into fluidity, mystery and playfulness. They warn us that the monstrous, the different, the non-human is carved indelibly into one's self, and that one is a part of the indifferentiable. The tactic pleasure of performing bodies is of a cunning kind. Playful and elusive, it mirrors our inability to frame desire. Its positioning of relationality speaks of the inevitability of location, boundaries and, last but not least, of horror / otherness of incorporation. The body as author reveals our most invisible yet eternally present dangerous connections, and is actually a strategic presence of our dark, elusive, leaky and constantly braided and interlaced humanity. Let me conclude with Derrida's thought on the inherent ethical aspect of monstration: "*A future that would not be monstrous would not be a future; it would be already a predictable, calculable and programmable tomorrow. All experience open to the future is prepared or prepares itself to welcome the monstrous arrivant.*"²⁶

Translated from the Slovene by Urška Zajec

²⁶ Jacques Derrida: "Passages - From Transmutation to Promiscuity", in: *Points ... Interviews, 1974 - 1994*, ed. Elizabeth Weber, Stanford University Press, 1993, p. 307

Gržinić & Šmid: Double Actions - Performing in Video-films and Directing Them

The essay will discuss performing actions in front of the camera and behind it (we are actresses and directors/screenplayers/authors at the same time) in our video-film production since the 80s. Marina Gržinić, philosopher, and Aina Šmid, art historian, we both live and work in Ljubljana. In 1982 we started to work together in the field of video art (before that we had a female punk band and were active in a body performance group). In these 19 years of constant collaboration, we moved also toward installation works, multi-media works and the Internet.

Gržinić, who devoted her work also to writing, perceived it as being parallel to making films - THERE IS NO DIFFERENCE BETWEEN THESE TWO PRACTICES: writing is the same as making films! Godard said several times - will try to decode the intersection of cultural, political and theoretical strategies lying beneath our double -acting and directing -productions (27 video-films, 1 16mm film, 1 video performance work and 10 video-media installations, 1 interactive CD-ROM, 2 Internet projects). This endeavor has to be taken as a paradigm and a model to grasp the cultural tactics and media practices within the Eastern European space, and not merely as a historical accident, which ended with the fall of the Berlin Wall.

In the video *Moments of Decline* (Gržinić/Šmid, 1985), one of the two actresses, Marina Gržinić 'borrows,' through video-effects, the face of the actress who played the leading role in the 1930's Slovenian motion picture of the same title, directed by František Čap. Within the video image, the film story thus continues, with the introduction of live acting and new iconographic elements. By exposing the female character from Čap's war movie, the drama is transformed into a melodramatic love story by means of double acting, blue-key effects and artificial reminiscences (biographical, historical, political, artistic) from Gržinić-Šmid's private life and with reference to M. Duras. Surely, the process of 'keying' a film into a video actually announces some concrete destiny for film and, in a more general sense, the faithfulness of film as viewed from the point of video?

The first sequence of the video *The Axis of Life* (Gržinić/Šmid, 1987) features an alluring female body, cut just above the bust. Suddenly, the blood starts spurring out: red, thick, sticky and 'real' - at least to the degree of reality permitted by the transformation from the static image of blood to the one which overflows from the body and the screen. The body, with its smiling face, is not convulsed with horror, but with sensuous delight. The character is actually seized with pleasure, and gasps rhythmically as the blood spurts out. This 'Bloody Madonna' sequence contains references to the pop icon Madonna, as well as Caravaggio's *Judith and Holofernes* (1598). The body is simultaneously heroically exposed and stigmatized. The body in the Communist context occupied different positions, from an alien position (*corpus alienum*) to one in direct association with crime (*corpus delicti*). Here, we are witnessing two methods of media visualization, which also attempt to intersect the video medium with high and mass culture. The storyline of *Axis of Life* is that of two women remembering their 'common' husband - a man who was imputed to have killed both of them, whereas they had, in fact, murdered the husband. The video refers to the dialogues and subtext of the Stalinist purge processes, and to the period of the Cold War, as visualized in the aesthetics and mythology of American pop art and hyper-realism. References in the video are to Edward Ruscha's *Hollywood* (1968) and *The Loner* (1969) by Gerald Lang. The subversion is produced by the Stalinist text, changing the reading of Ruscha's work from hyper-realism into Socialist realism (now functioning as a Socialist poster).

The sequence is followed by the talking heads of the two actresses, like huge hills or objects, fitted into a synthetically produced reddish desert, on whose surface is imprinted in the far distance the final letters of the word 'Hollywood.' A face can also be doubled (or multiplied, for instance, in the triplication of one actress within the same image) or borrowed, as it was a case with Aina Šmid, being triplicate.

The use of a reproduction of Robert Cottingham's picture *F.W.* (1975) represents an homage to American urban hyper-realism, and again, the American urban landscape of the 1960's and '70's is transformed into a setting for a hard-boiled Communist detective story.

In the video *Axis of Life*, Grčinič Šmid used parts of their own black & white 16mm film *At Home* (1986-87) as historical references. The script of *At Home* is based on the diaries of the Slovene writer Edvard Kocbek. It is the story of a man and his role in World War II. The film evokes at least three themes: the longing for a "home", the impossibility of being truly loved, and the inevitability of death. The main references for Grčinič Šmid in this film were sequences from Alfred Hitchcock's *Frenzy*, *Psycho* and, in particular, the famous camera trick in *Frenzy*, where the camera, in one continuous take, travels up and down the staircase and announces that the murder was committed. This sequence is first carefully reconstructed (played by Marina Grčinič and Jozef Roposa) in the film *At Home*, and then deconstructed in the video *Axis of Life*.

At Home applies the aesthetics and iconography of 1950's Socialist realism, while at the same time paying homage to Hitchcock. The fascination with classical film genres (i.e. the detective story, science fiction and the horror movie) is transferred to video mythology. *At Home* represents the impossible reflections of the Hitchcockian suspense. *Moments of Decision*, *At Home* and *Axis of Life* together form a trilogy, depicting three specific periods of Slovenian (as well as the so-called Eastern European) history and art. The correspondence is as follows: *Moments of Decision* -the pre-WWII bourgeois past of the Socialist countries, and the War in the 1940's; *At Home* -the "leadens" 1950's, with the antipode in Hitchcock; and *Axis of Life* -the "leadens" 1970's, mirrored in American hyper-realism and Pop Art.

All of our videos and one film are political. In the 80s we tried to identify where ideas concerning the social and political context we lived in met the Socialist ideology, in the 90s we focus onto ideas that subvert the Western system of aesthetics. In most of the cases the Slovenian curators did not know how to handle the imagery based on overtly played and replayed sex and pornography, being so far distant from the formal national visual production of the time. Art and pornography were silently forbidden, the body art tradition never came to life in Slovenia. Our positions in *Moments of Decision* portray Catholic imagery forbidden in public cultural life and even more women talking to each other. Porno codes, thriller situations in woman to woman relations, and overtly formulated political predictions are the basic elements of our work.

Approximately ten years later, we developed the *Axis of Life* Internet site, designed specifically for the web and there the new *Axis of Life* finds the primary reason to exist. (See <http://www.ljudmila.org/quantum.east/>) *Axis of Life* paraphrases the so-called fast-food consumer web community. On the "menu" of *Axis of Life* the user finds the following topics: birth, body, love, art, media, history, geography, community and death. The site is an attempt to reintegrate in a critical, almost political and diacritical way, the content of the art material distributed through the WWW. If the WWW is a specific community, that millions are wired into searching for new information, desires and sites or trying to discover possible interfaces, new shifts and paths – one of the questions we pose, as artists, social activities and cyborgopolitical entities, is how can we define the basic elements of this wired condition? How is it possible today to construct a new individual responsibility without a superficial morality and pathos? In this project, we challenge the idea that the WWW is supposed to be a "web" without borders, bringing up in this specific site political, social borders and shifts generated in the field of art which drive our minds, and bodies. The site is structured using specific images concerning the so called EASTERN post-socialist context: the history, art, media, life of Eastern Europe.

Through the site Gržinič and Šmid pose the question of the possible concept of art in the WWW. *Axis of Life* brings the neturfer to two crucial borders: Virtual Bred and Antaectica. Virtual Bred is the significant sign of an anti-community and a counter element of the technoscape abundance, while Antaectica is a community without the image or a dystopic geographical site. *Axis of Life* is also linked to other sites in such a way as to emphasize as much as possible further political, informational, social and artefactual connections.

Back in the '80s, Boris Maubler argued in the video work *Bare Spring* (Gržinič/Šmid, 1987): "I've learned everything by watching. Without those pictures we wouldn't exist either!" This is what he the replied to his friend's question about his cross-dressing habits and the glamour of punk, sex and music. This 'road video *Bare Spring*,' dedicated to the 'road movies' of Wim Wenders, aims to portray the sensibility and specificity of the 1980's rock generation in Slovenia/ex-Yugoslavia. The identity of this generation was represented, not through the psychology of an individual, but through the formation of a new visual and cultural space, via the recycling of stereotypes. What we are witnessing in the video medium is the act of taking possession of documents, photographs, images, faces and bodies, which are constantly produced as types, stereotypes and prototypes. Consequently, in video there is no psychology, except when it is a constituent part of a 'quotation' or 'stereotype.' *Bare Spring* also includes stereotypical, prototypical and typical images of women from Gržinič's earlier video work (done in collaboration with Dušan Mandić/IRWIN) *Cindy Sherman, or hysteria's Production Presents the Reconstruction of the Photographs of Cindy Sherman* (1984).

In this work, the video reconstruction of Cindy Sherman's photographs by Marina Gržinič, filmed by Dušan Mandić, consisted of recycling scenic and stylistic elements and details, as well as performing poses from Sherman's photographs in front of the video camera. This act of taking into possession the photographs which Cindy Sherman herself utilized in the production of female types, stereotypes and prototypes, is a kind of double twist. The images of women, the many faces and identities, which had already been 'stolen' by Sherman from film and the mass media, are taken one step further. The video work is thus a kind of double negation of identity - a negation of the already recycled images of Cindy Sherman. It can be regarded as the return of the repressed, which pushes back: returning the photo-images to whence they were taken, or borrowed - from the 'empire of the moving image.' The methods described result in a video image which exposes a never-ending display, insertion and rearrangement.

The location where many of these video works were made was not a place clearly visible within the structure of the social system; rather, it was the bedroom or bathroom in a private apartment.

In the video *A Girl With an Orange* (Gržinič/Šmid, 1987), the key image is a copy of the painting by René Magritte, *La trahison des images* (*The Betrayal of Images*), famous for its caption: «Ceci n'est pas une pipe,» or 'This is not a pipe.' The use of quotations and recycling methods suggest questions about originality and repetition, about reality and media simulation. The method applied here is actually the reverse of that applied in *The Axis Of Life*. The entire environment is real, the scenes shot in an abandoned castle, in a flat, on the street, in a workshop. The counterfeiting of the optical reality is achieved by the transfiguration of dilated bodies, by a playful arrangement of objects, by color (brilliantly real and imaginary at the same time) and by sound (which can be felt as images can be heard).

Thus, the actors and the objects are inserted, doubled, transfigured. The actors reproduce and dissipate themselves endlessly. A video image is a coexistence of the imaginary, real, mythical and documentary. The video image has ceased to function as a metaphor referring to its model (the reproduction of an image); it has become a transformative agent, dealing with two forms instead of two images.

The position of the body in relation to history and theory in the so-called post-Socialist context can be grasped precisely in *Bilocation* (Gržinič/Šmid, 1990). *Bilocation* is the simultaneous residence of the body and soul in two different places. The term is perfect for delineating the process of the video medium, and

for describing history in relation to the body. In *Bifocariion*, original documentary footage shot by TV Slovenia during the 'civil war' in Kosovo (the territory in the south of the former Yugoslavia, racked by national unrest and conflicts between its Albanian and Serb populations) in 1989 has been used and juxtaposed with the imaginary world of synthetic video images. The documentary footage, which had not been shown previously on national TV, is overlapped with the image of a ballet dancer (e.g. inserted into her eye, encrusted in her intestines, etc). In *Bifocariion*, the body is prepared and embalmed similarly to the way a body was prepared for a Socialist parade, or, for example, that of a man condemned to death, before he is taken to the scaffold. It is as if the culmination of every parade was not the excitement it aroused, but might just as well be a body -embalmed, glazed, and made up as a victim. However, it is not only this; the way the body is presented in *Bifocariion* clearly shows that the body in video is only video resolution.

Through an electronic and digital process of encrustation, a concrete destiny for the video medium -which in the 1990's relates to an entirely changed political and artistic context -is realized. Video works identify with the *Zeitgeist* of the War in the Balkans of the 1990's. The documentary shots of the war are encrusted with constructed fictional material. Instead of simply identifying with a documentary about our present situation, the structures of electronic processes offer paradoxes and non-linear editing. Peace conferences to stop the War in Bosnia-Herzegovina seemed to be constructed with equal skill, but without resolution. Through video and the processes of re-appropriation, such as recycling different histories and cultures, a multicultural hybrid aesthetic condition is provided. This is an attempt to create empathy where apathy reigns, and to create anxiety without ecstasy.

The video *Three Sisters* (Grčinić/Šmid, 1992), presents a different visualization of the classic play by Anton P. Chekhov, and relates to a radically altered political and artistic context. It can also be understood as an attempt to discuss the disintegration of Communism, as well as racism, nationalism, and the new political machinery of free-market Capitalism. It contains, for instance, a remake of a famous Benetton commercial. It also explores the relationship between Chekhov and Eisenstein (referring to *The Battleship Potemkin*), and between Chekhov and De Palma (referring to the film *The Untouchables*). The video is like a virtual explosion of the 'rotating swastika'; splinters of the explosion take us into the very insards of the post-Communist condition, a condition saturated not only with "blood and mud," cadavers and monsters, but also with the most ludicrous utopias, visions and strategies, as well as a consciousness of the Apocalypse, and the self at the end of the millennium.

In *Three Sisters*, the last act of disobedience perpetrated by the stereotypical transvestite body (the same as the heroine of Liliana Cavani's *Night Porter*) is her line at the end of the video: «I shall live.» The strategy is not to make fakes, but to develop tactics of political and aesthetic articulation of our proper reality and the politics of resistance, as, perhaps, Homi K. Bhabha would say, around a specific kind of subject that is constructed at the point of disintegration. Here I will turn on its head Godard's re-formulation of the French *Nouvelle Vague*. Godard said, «it is not blood, it is red,» but what we can learn from the body under Communism is, «it is not red, it is blood» -a kind of traumatic reality is emerging through the surface of video in the post-Communist era. *Three sisters* touches the issues relating to the position of women, the roles between men and women and religious racism.

In *Labyrinth* (Grčinić/Šmid, 1993), we view the juxtaposition of artificially constructed surrealistic imagery based on Magritte's work (*Young Girl Eating a Bird*, *The Heart of the Matter*, *The Lovers*, etc), and documentary footage from the refugee camps where Bosnian refugees live in Ljubljana. The video recycles different histories and cultures. We are witnesses to a disturbing psychological game that is played out between the striptease dancer and the audience; the story in the video goes beyond simple questions of identity, forging kinship. It is not so much to show the body as something else, but rather, the idea of dealing with, or living with and through, contradictions.

In *Lana 10* (Gržinić/Šmid, 1994) use extracts from neo-avant-garde films by Emir Kusturica, Željko Pavličević and Željko Žiljak made in the so-called Yugoslav film period of the '70s-'80s are re-read, re-worked, re-coded in a video story contemplating the role of the different media in the war in Bosnia and Herzegovina in the time of world internet communications, cyborg "stuff" and world spread computer nets. If it is true that we all part of a giant hypertext, coded by adapted and shortened CD-ROM histories, then why not try to display the **video picture as hypertext** but one that will show the hidden spots of our history and present? The mass of new technology today gives us completely shiny, glossy images. VHS technology on the other hand allow us to produce an almost wounded surface of the electronic image. It's actually possible to get the body back in the image through scratches, dirty things, not through glossy, shiny surfaces. It's possible to get a physical body, the series, the moment when you put your body into action through mistakes, errors in the image. Mistakes in the image are something like a fingerprint on the film, or a scratch, or scars on the skin, they are the evidence of existence of the image. To make a mistake is to find a place in time. A mistake is like a wound in the image, it's like an error in the body. It is a situation when we produce an open moment, a gap, a hiatus, where we can insert not only a proper body, but an interpretation. You can actually point with your finger and say 'Here, in this mistake, there is something beneath.' Such a mistake is the symptom.

On the Flies of the Market Place (Gržinić/Šmid, 1999) deals with the idea of the European space, divided, sacrificed. In an exemplary visually constructed surrealist world of facts and emotions, using documents from books and magazines, the video raises the question of re-reading the European space: Eastern and Western Europe. With references to history, philosophy (Kant) and the arts, the work elaborates the idea of Eastern Europe as the indivisible remainder of all European atrocities. Eastern Europe is a piece of shit and the bloody symptom of the political, cultural and epistemological failures of this century. Two important approaches in aesthetics of film production are pitched against one other: Bergman vs. Godard. Eddie Constantine of the film *Alphaville - the adventures of Lemmy Caution* (1965, Godard), who was addicted to alcohol, women and action (before James Bond), is re-staged in this video and put in relation to the reconstruction of the famous scene of a game of chess from *Der sjunde insekt* (1956, Bergman) where Death is trying to win the game. In *On the Flies of the Market Place* all the elements of the scene are identical to Bergman's, from the postures of the bodies of the actors and scenography, to the angle of the camera, but here a reincarnation of Giulietta Masina from Fellini's *La strada* and Szabo's *Mefisto* are playing chess, instead. Death is replaced by Mefisto, giving a way to death through double personalities and ritualistic symbolism.

In the video, personalities such as Mia Farrow from *Rosemary's baby*, Mafia emblems and the boxer Jack Dempsey have small parts as USA capitalism was always about demons, Mafia and sport. The tempo in *On the Flies of the Market Place* is elliptically growing from hallucination, schizophrenia, apathy, sexual frustrations, to the sudden eclipse in a mute end: the cadavers from Costa Gavras's film *Misling* (1982) are brought to life. The theoretical matrix developed through the theoretical work of Gržinić is a twisted subversion of *Masculin-féminin*, film by Godard (1966). In 1999 (please see the twisted game in the number as well) we have a new proposal: the female side is the Eastern Europeans or the monsters matrix, the male side is the Western Europeans or the scam of society matrix.

The children of Karl Marx and Coca-Cola are now drowned into quotations, a mixture of genres: styles, documentaries, montage without continuity and wild changes of rhythm. The myths of science fiction are pressed into psychedelic patterns and we can develop at least three fictional paradigms in the works of Gržinić/Šmid: political fiction (the 80s); space-fiction (*Relocation*, *Three Sisters* and *Lana 10*); and horror (vacui) (*On the Flies of the Market Place*).

Writing Experience: Phenomenology, Post-structuralism and Physical Theatre

The academic world has, in recent years, seen a reaction against the application of post-structural modes of linguistic analysis to movement-based performance. Ana Sanchez-Colberg, for example, suggests that "there are aspects of our human existence which cannot be accounted for within language structures" and that dance-theatre "constitutes a particular type of performance whose aims may be beyond and outside the realm of linguistic analysis." (Sanchez-Colberg, 1999) A number of current theorists propose alternative approaches adapted from or drawing on phenomenology, as a more appropriate way to reflect on the kinaesthetic experience of physical performance.

The central elements of debate between those coming from a phenomenological perspective and those favoring post-structural approaches hinge around the nature of the relationship between experience and language. I aim here to identify key issues of contention, and to locate these within the philosophical and theoretical perspectives which inform them. This is not however, a disinterested commentary on contrasting approaches. In my own view, the influence of post-structural linguistic theory on contemporary physical theatre has been profound and I hope to show that, far from rejecting a linguistic conception of experience, much European practice consciously foregrounds the role language plays in the construction of experience for both performer and spectator.

For many practitioners and critics, it seems paradoxical to suggest that modes of physical performance take language as their subject. In her seminal 1996 essay, Sanchez-Colberg suggests that the term 'physical theatre' has come to be used to identify a performance mode "which relegates verbal narrative - if at all present - to a subordinate position", arguing that the "progressive devaluation of language" which can be observed within twentieth century performance is based on "a mistrust of language to convey the condition of man-in-the-world, a language which aims to articulate and thus contain, universal truths without questioning the material practices which gave rise to that language" (Sanchez-Colberg, 1996:40-41). This statement refers us to the phenomenological philosophy that language derives from experience and can therefore only ever be seen as a translation of or a reflection upon that experience. Within the 'expressionist' approaches of influential performance theorists such as Grotowski or Artaud, language is seen as that which conceals experience and must be evaded or challenged if we are to reach the actuality or origin of experience.

The conviction that this original level of experience can be accessed through the body can also be explained in phenomenological terms. Merleau-Ponty tells us that the true subject of action and perception is a bodily one which "knows" the world in a pre-reflective way and provides us with immediate and direct experience of it. "My body", he writes, "is permanently stationed before things in order to perceive them and, conversely, appearances are always enveloped for me in a certain bodily attitude. In so far, therefore, as I know the relation of appearances to the kinaesthetic situation, this is not in virtue of any law or in terms of any formula, but to the extent that I have a body, and that through that body I am at grips with the world" (Merleau-Ponty, 1981:303).

For Merleau-Ponty, the body's knowledge is 'irreducible', that is, original and primary. He bases this view on the Husserlian principle that we, as human subjects, 'intend' the world, which is to say that there is no external, scientifically definable world, but only our experience of it. Our experience includes implied 'horizons', which are other imaginable experiences, but these cannot be 'proved' by any objective means, for

instance scientific laws, which are only abstractions we conceive on the basis of our 'lived-through' experience. The body provides an immediate connection with the world, without the need for any intervening mental representations of it. This is not to say that objects outside ourselves have no 'real' existence, on the contrary, any experience must be an experience of something. A purely objectivist description of the object of experience however, which makes no reference to the activity of the body that intends it will misrepresent that object.

In this view then the body differs from language in some essential way. Phenomenologists do not propose that the body is always free from inscription. On the contrary, they acknowledge that our 'life-worlds' are to some extent culturally defined and that our bodies take on the habits of social living; that we can (and do) learn to 'move' a particular physical language. Phenomenological philosophy nevertheless maintains that there exists a stratum of lived experience beneath social inscription and that it is through the body, through our sensory apparatus, that this lived experience can be accessed.

In his novel *Nausea* (1963), Sartre describes a process of 'stripping away' culturally imposed meaning or interpretation, which can help us gain access to the immediate and direct perception of unconceptualized 'things-in-themselves'. This is similar to Groszowski's 'Via Negativa', his method of actor-training which attempts to strip away all socialized body-language in order to rediscover the originary 'impulse' or 'sign' that the social gesture obscures. For a more contemporary example, we can look to Nigel Stewart's interpretation of dance phenomenology: "phenomenological reduction...demands that we strip the object of 'layer upon layer of culturally derived preconceptions and predispositions [that] obscure a direct view of the life-world' (Fallico)...dance phenomenology reduces the dance image to the structures intrinsic and external to our sensations of the moving body." (Stewart 1998:45)

Some current phenomenological perspectives call for a 'multiple' method of performance analysis, wherein we recognize "the object's oscillations between the experiential and the referential" (Garner 1995:15). While they acknowledge that there is a place for reflection, they claim that post-structuralism has removed subjective experience. In terms of movement-based performance, linguistic analysis is said to exclude or devalue the 'physical' in physical theatre. In Sanchez-Colberg's analysis, the physical performance has the ability to go beyond communication to a kind of "meta-communication" in which performers and audience "do something together." (Sanchez-Colberg 1999)

The central problem with this perspective for a post-structuralist is the notion that the body can somehow give us access to experience in a way that language cannot. Derrida argues that language is synonymous with experience and experience cannot therefore precede it, or to put it another way, that experience is constituted in and through the ways in which we articulate it. To grasp Derrida's point, it is helpful to think in terms of presence and absence. In phenomenological philosophy, there is an essential connection between self and presence. Husserl's theory of the phenomenological "epoche" (reduction) proposes that, since we can only absolutely know our own experience, we must 'bracket' or suspend belief in the concrete existence of anything 'other' than ourselves; what is 'other' remains absent. If, at the same time, experience is always experience of something, then we are caught within an eternal relation between self and other, between presence and absence. What is not present to us, we indicate (Husserl's word) through signifying systems, which put a sign in place of the absent thing. Self-presence however pre-exists all concepts and therefore all signifying systems.

For Derrida, an 'I' which remains outside signification, is not only pre-reflective but also pre-expressive. The word 'I' is a sign, signifying my self-presence. It is not identical with my self-presence (which has no need to be signified), but stands in place of it. 'I', however only makes sense in relation to 'you', 'it', 'them', and also in relation to the concept 'verb', since 'I' needs 'am' or 'do' to make it an active presence in the world. Husserl's 'self-presence', according to Derrida, can only be mute and solitary; lacking a conceptual relation to 'other', it has no way to articulate itself in the world.¹ In post-structural terms the present is consti-

tated as "an 'originary' and irreducibly nonsimple (and therefore *stricto sensu* nonoriginary) synthesis of marks, or traces of retentions and protentions." (Derrida, 1997:116)

If there is no self we can know except the self that we articulate in relation to all the signs which make up the system of language, then there is *ipso facto* no "known" body except that which "expresses" itself. There is no post-structuralist objection to the notion of performance as constituted on multiple levels of expression; the objection is to an idea of the body as able to access experience pre-reflectively. An experience of physicality is an experience of language. We can deconstruct the different languages within which we are constituted in order to gain a clearer comprehension of how they operate, but there is no possibility that any process of 'stripping away' will eventually lead to some pure and present level of experience.

My claim in this essay is that much recent European physical theatre practice chooses to engage with a conceptual realization of corporeality, consciously foregrounding the role of the linguistic within the expressive body. I do not suggest that it does so with an intention to privilege speech over movement, but rather in order to encourage conscious reflection on the similarities and interdependencies of the linguistic and the physical as 'writing'. The examples which follow show how physical theatre problematizes corporeal experience, calling forth sensual response in order to complicate it and, in this way, locates its audience within the moment of physical 'realization'.

When Eurocrash exploded onto the dance scene in the 1980s, it provoked a confusion of critical response. On the one hand its intense physicality and emphasis on risk and unpredictability in the onstage movement works to produce high levels of corporeal involvement within spectators; on the other its discontinuous narratives and fragmented visual style can frustrate continuous engagement. Wim Vandekeybus' video production, *Roseland* (1995), based on elements of three stage shows, employs a range of techniques aimed at unsettling its spectators, shaking us out of the complacent acceptance of our passive viewing role and into a 'physical' experience. However, we are not allowed to simply let ourselves go with the movement. Our sensual experience is continually disrupted by sudden freeze-frames or repetitions, unexpected angles or changes of perspective. We become visually and aurally disorientated by multiple, non-sequential edits and by the fragmented musical score, which seems to lack any direct connection to the movement.

In an early, frenetic sequence, a group of performers run, jump, fall and roll, while also throwing and catching real bricks. Quick edits and camera techniques such as spinning and blurring add to the sense of disorientation: someone is balancing on a brick, in the next moment, from a new angle, someone else is dashing towards them, in the next, a man dangles then falls from a suspended chair. The effect is quite breathless: watching I feel the physical adrenaline of excitement and shock, I feel woken up, present, engaged. At the same time, my sensual involvement with the piece is constantly disrupted by its lack of continuity and flow. A woman leaps towards a man, the frame freezes for an instant, she leaps again, and then again; a man throws a brick up into the air but it does not fall, instead reappearing from beneath him. What *Roseland* produces here is a kind of intermittent physical experience, as if it 'turns on' corporeal response (a contraction of the stomach muscles, quickened breath), and then hits the pause button, emphasizing the reality of my body but simultaneously reminding me that it is being manipulated by artistic devices.

In phenomenological terms, *Roseland* could be said to intensify the spectators' sense of presence. Because there is little of which to make logical sense, they are forced to suspend mental reflection and to depend instead on their immediate sensations and feelings, of which they are brought to a heightened awareness by the sudden interruptions to their natural flow. An interpretation of the piece happens later when the spectator reflects upon her experience and articulates it in terms of intellectual or artistic 'meaning' but this meaning is not identical with the performance itself, which can only exist within the present intentional relationship between the experiencing human subject and the object experienced.

In post-structural terms, *Roseford* cannot offer us anything beyond language. Instead, through a deconstructive approach, it exposes the signifying systems in which it is written, that is, the chains of meaning which make up our realized experience of the performance. *Roseford* initially complicates any potential for 'im-mediate' experience it by direct reference to the mediating properties of the performative situation. The opening of the piece interrupts the title sequence with a short movement section in which the dancers individually walk into shot and position themselves in a formal arrangement around a chair. Settling themselves and looking directly into the camera, their pose suggests a family group preparing to be photographed. This sequence is repeated several times and is finally shattered when a chair is suddenly thrown into the group from somewhere beyond the frame. This opening functions to engender a consciousness in the viewers of our location as observers watching a technologically mediated reproduction. We become conscious of the 'absence' of the performance and the performers, a factor which prepares us to mistrust the presence of any sensations we experience in response to it.

Technological effect continues to function as a deconstructive device throughout, with the physical responses produced within us serving only to heighten the effect of corporeal dislocation. What we 'feel' when a dancer leaps is shown to be contingent upon our knowledge of the concept 'leap' through the device of the freeze-frame. When the dancer stops in mid air, the spectator is made momentarily aware of the system of meaning within which 'leap' is inscribed, through the question "why doesn't it land?" We realize that our bodies have been misled, manipulated by artistic means, and hence the subjection of the body to a signifying system is exposed. From this point of view, one might say that the piece works to engender awareness of corporeal sensation in the spectator, precisely in order to bring the "meaning" of that sensation into question.

An acceptance that experience is constituted within language systems does not necessarily lead to the conclusion that there are no differences between those systems. My suggestion is that where early physical theatres aimed to overcome language *per se* in order to access and reveal an originary physical level of experience, much contemporary practice focuses instead on discovering the kinds of language in which the body is written and exploring the ways in which movement expresses those languages. Certain kinds of post-modern dance have been concerned with a deconstruction of dance-as-system, often juxtaposing the codes of social movement with those of dance-as-art. Physical theatre expands upon and deepens this mode of enquiry, frequently focussing on a deconstruction of emotional experience through the physical language in which it is realized.

In phenomenological terms, adjectives such as 'fear' or 'joy' are descriptors, translations of a bodily experience of something in the world which produces a particular series of physical sensations. Existential phenomenology asserts that experience is actively constituted in the world by the human subject. Each experience of fear is unique and unrepeatable because it is the result of human interaction with an object in the present. We synthesize a concept of 'fear' based on bodily experiences of it. For Merleau-Ponty, language is a determinate system which cannot accurately describe the indeterminacy, originality, of lived experience.¹

In post-structuralist terms language is neither determinate nor stable since the meaning of any sign is dependant upon its relation to other signs within the particular signifying system within which it is articulated. For physical theatre, a post-structural approach offers opportunities to explore the relationships between body-based languages and our conception of emotion.

On her production, *Rosas Danst Rosas*, choreographer Anne Teresa de Keersmaecker writes, "mathematical and repetitive patterns often seem to exclude emotional depth. Yet, through the use of purely choreographical elements only (the choice of movements, spatial ordering, rhythm, connections between dance and music, the quality and energy of the movements) this work tries to create a well-considered dramatic intensity" (de Keersmaecker 1983 online). One could describe aspects of her choreographic method as adopting a deconstructive approach to emotional grammar.

The video version of *Rouas Dansé Rouas* (1998) makes use of a number of gestures and movements familiar to us as part of our 'emotional vocabulary': a sudden, swift turning of the head to the side; a sitting motion accompanied by a sharp contraction; a tug on the neckline of a dress that reveals a shoulder. These are not, however, located within a clearly recognizable situation. Neither the physical environment within which they take place, nor any form of narrative structure offer an explanatory context. Sequences of the gestures are endlessly repeated, in different variations of number, order and direction, but always with the same intense level of energy. What appears is a display of static emotional content, deprived of the development we would normally expect. Here then, we have two ways in which emotional coherence is disrupted to reveal elements of the physical language usually required to give sense to it. Without environmental context or temporal flow, the emotion appears unnatural.

De Keersmaecker's repetitions have another effect: they function like a microscope, causing the spectator to focus in on the emotional moment as it is presented via the body, to reveal its constituent parts. We become increasingly aware of how the meaning of the gesture itself is related to other elements of physical language such as pace, direction, force and the pattern of movements surrounding it. The head-turning movement might speak in one moment of frustration, in the next of rejection and then again perhaps of desperation depending on how it is situated within the physical phrase. By bringing her audience to an awareness of their processes of interpretation, de Keersmaecker reveals the emotional gesture to be no more than a signifier, an arbitrary expression which only achieves its meaning in relation to the movement 'sentence' in which it is inscribed.

For me, the dramatic intensity of which de Keersmaecker speaks emerges from the repetition itself in dialogue with the sustained energy level. The piece writes the impossibility of 'pure' emotional experience, demonstrating how emotional unity fragments when examined too closely. One can relate this back to Derrida's characterization of the impossibility of expressive self-presence. The presence of the present is derived from repetition because the comprehensibility of any sign depends upon its points of conceptual reference and therefore on a pre-existing linguistic system within which it is inscribed (Derrida, 1973:52). The performers' apparent emotional involvement in the movement evokes an answering engagement in me as a spectator, but the constant repetition works against experiential immersion in much the same way as do Van dekeybus' technological interruptions in *Rosefond*. The flow of energy is undermined by the dissociation of parts.

In the work of these two choreographers, the phenomenological claim that physical affect is somehow primary or 'natural' is undermined, but this need not mean that the experience of physical theatre is a purely intellectual one. As de Keersmaecker points out, her approach does not so much exclude emotional depth as offer an understanding of *how* we emotionally 'mean' and of how complex the physical articulation of that meaning can be.

Derrida argues that phenomenology is itself inscribed in a system of Western metaphysical thought based on an opposition between mind and body. Phenomenological theory rejects any such claim but, in effect, seems unable to escape it. Garner, for example, argues that the physical 'fact' of the body must be taken into account in any analysis of performative experience. He cites Charles Levin, who asserts that "the fact of being a body is inescapable, it cannot be deferred, lost in a chain of reference, or divided into signifier and signified. Neither 'difference', nor indeterminacy, nor the ideological constitution of the subject, nor the social or linguistic construction of reality, can succeed in disguising the biological status of our existence" (Garner 1995:50). The post-structural perspective turns this argument on its head, proposing that biology cannot escape language, precisely because physical 'fact' is 'deferred' through, for example, the conceptual system, or 'discourse', of biological science.

Within the conventional discourse of performance, there is an acknowledgement of the deferral of corporeal presence in the sense that we accept that the actor re-presents an allusory or imagined experience.

Nonetheless, the reality of the actor's body, its physical presence on stage, is seen as providing a kind of concrete channel, which precedes representation and offers the spectator a direct means of experiencing the performance.

Existential phenomenology employs two different formulations to account for the subject's awareness of "other selves" (human experiences other than our own), both based on the notion that experience is primarily inter-subjective. For Sartre we know the existence of other selves because we are experientially affected by the other's experience of us, which is to say, we experience the sensation of being looked at or turned into an object by another's gaze. This is essentially a threatening experience in that we engage in a conflict with others in order to maintain our sense of present subjectivity. By contrast, Merleau-Ponty argues that our consciousness of other selves is grounded in an early experience of communality. "The perception of other people and the inter-subjective world," he writes, "is problematical only for adults. The child lives in a world which he unhesitatingly believes accessible to all around him. He has no awareness of himself or others as private subjectivities" (Merleau-Ponty, 1981:355). The conception of the self as private, as individual, is an abstraction from an original shared experience of a larger human existence.

In both these formulations, the other's experience is primary, as is our own. In terms of performance one might say that, from Merleau-Ponty's perspective we experience with the actor. The actor's experience is essentially accessible to us through an originary awareness of our shared reality. Adopting Sartre's perspective, the actor's experience and our own are fundamentally inter-connected. The reality of the actor's experience is what gives us the reality of our own and, vice versa, the actor experiences because we do. Since, as we saw earlier, experience is also primarily physical, comprehended in and of the body, the actor's body is by definition a site of originary experience, given to the audience through the physical affect it engenders within us.

My final example, Theatre de Complicité's stage production, *Mnemonic* (1999), addresses the issue of bodily presence in a way which, I suggest, destabilizes notions of coherent physical identity through a deconstruction of the reality of the actor's body-in-performance. *Mnemonic* represents both self and other as tending towards disappearance.

The performance begins with a monologue by actor/director Simon McBurney, in which he initially seems to offer himself to the spectator directly, that is, as himself prior to any transformation into a theatrical character. He invites the audience to engage with him in a physical act of memory. We are instructed to blindfold ourselves and to feel the veins of a leaf, while McBurney talks as through a process of imaginatively re-membering the family tree of ancestors which makes up our genetic presence and connects us to other people present in the theatre with us. When we remove the blindfold, McBurney appears to be still speaking. It is only when his mobile phone rings and he starts a second simultaneous conversation as his character, Virgil, that we realize an invisible transition has taken place between his 'real' voice and a voiceover. The sensation is disorientating. We have been 'tricked' into a feeling of shared presence by a voice which is itself a technological illusion. Our trust in the concrete identity of the actor, and hence of ourselves, is undermined.

This opening frames the performance within a context of uncertainty and the production proceeds to expose how fragile our notions of an identity based on corporeal presence really are. Instead we are presented with a definition of identity as provisional, constructed and reconstructed on the basis of whatever discourses the body might find itself inhabiting. One narrative strand follows the process of 'unearthing' the experience of a long-dead body discovered entombed in ice in the Alps. Scientists compete for ownership of this body in both a literal and a metaphorical sense. They attempt to recover its lost presence through scientific discourse, each authoring a different version of the iceman's experience. A second strand involves the search of the character Alice (Virgil's lover) for clues to the experience of her dead father, which she hopes will provide her with a more secure sense of her own identity. Virgil in turn appropriates both these stories in his attempt to discover himself. He enters into them physically, stripping naked to 'become' the iceman or transporting himself instantaneously from a London bedsit to a Berlin hotel to 'become' the man to whom Alice is making love.

In *Mnemonic* all presence is suspect as space and time fold in upon each other and identity becomes distorted and fragmented in the process. Each person on stage attempts to ground themselves through grasping the experience of another but none succeeds since contradictory interpretations of that experience keep erasing what at first looked or sounded like fact. Like Virgil, like Alice, the audience wants to enter into the performative experience and make it our own but the confusion of languages competing to present that experience frustrates our desire. Instead we find ourselves implicated in an experience of appropriation and projection.

Phenomenologist critics accuse post-structuralist analysis of devaluing the physical in physical theatre but it is possible to argue, as I have done here, that the opposite is true. The influence of post-structuralist perspectives on practice has had the effect of opening up the body as a site for exploration. An acknowledgement that experience is constituted in language offers the possibility of playing with that language, while an insistence upon the 'origin-ality' of experience, its foundational structures, can surely, in the end, only function as a limitation.

Physical theatre is a popular and successful form. The practitioners cited here not only draw large audiences but enjoy critical acclaim for their work, perhaps because that work effects a dialogue between physical and intellectual engagement. It reveals experience to us as a creative and dynamic structure, infinitely malleable, once you understand its terms. 'Subjection to' or 'inscription in' language might sound like restriction but it can also be liberation, in that it is only a recognition of our presence in language which enables us to control our self-articulation.

August 2001

NOTES:

¹ See Derrida, 1973, *Sign and Signer*

² See Hammond, 1991 133-142

REFERENCES:

- De Krommacker, A. 1983. Internet reference: <http://www.rossa.be/presentatione/index.html>
- De Krommacker, A. 1998. *Rossa Dance Rossa* (video) Rossa dance-theatre company. TX. Summerdance. BBC2
- Derrida, J. 1973. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press
- Derrida, J. 1997 (1968). *From Différance*. In *A Critical and Cultural Theory Reader*, edited by Eschwege, A. & McGuire, K. Basingham, Open University Press
- Gasser Jr, S.B. 1995. *Bodied Spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Cornell University Press
- Hammond, M., Howarth, J. & Kent, R. 1991 *Understanding Phenomenology*. Oxford: Blackwell
- Merleau-Ponty, M. 1981. *The Phenomenology of Perception*. Trans. Smith, C. London: Routledge
- Sanchez-Colberg, A. 1996. Altered States and Subliminal Spaces: charting the road towards a physical theatre. In *Performance Research Journal* Vol 1(2) pp48-56
- Sanchez-Colberg, A. 1999. The Challenge of Dance-theatre to Dance Analysis, in *Momentum: Dance-theatre: an international investigation*, Manchester Metropolitan University, Alauger. Unpublished.
- Seinze, J-P. 1958. *Being and Nothingness*. Trans. Barnes, H. London: Methuen
- Seward, N. 1998. Re-Languaging the Body: phenomenological description and the dancer image. In *Performance Research Journal* Vol 3(2) pp42-53
- Theatre de Complicité. Dec. 1999. *Mnemonic* (performance). Riverside Studios, London.
- Vanderkaybus W. 1995. *Roseland* (video). Ultima Vee, TX. Dancehouse. BBC2.

Actor as/and Author as 'Afformer' (as Jérôme Bel as Xavier Le Roy)

"Je suis Jérôme Bel," an actor introduces himself through the microphone at the beginning of *The Last Performance*, a stage piece by the French choreographer Jérôme Bel. "I'm André Agassi", another one introduces himself, dressed in tennis attire - it is Jérôme Bel himself, who will later in the play claim: "Je ne suis pas Jérôme Bel." The text does not practice what it preaches, writes Paul de Man in his *Allegories of Reading* with respect to his own deconstructive reading technique. The same applies here to the performance text. For performativity, the enactment of words (according to J.L. Austin's *How to Do Things with Words*, for example) fails, comes across as a slip of a tongue as long as (stage) language is constituted in oscillation between its performative and referential dimensions, as long as (stage) text literally disfigures itself. Bel claims not to be Bel but Agassi, and the one who claims to be Bel later on, says that he is not Agassi. These are Bel's chiasmic² turnabouts, the outspoken crossings of representation in his ironic theatre: and does representation appear there or is it simply crossed, crossed out?

The actors in *The Last Performance* come on stage one by one. Each person takes the place of another by filling the spot of the previous person. Each one of these short performances features a minimum representative gesture, which spells the given/claimed identification: 'Jérôme Bel' sets his watch and goes off stage after it beeps; André Agassi hits tennis balls onto the wall and goes off; 'Hamlet' says his 'To be or not to be' and leaves; 'Susanne Linke' dances the beginning of her choreography to Schubert's music *Wandlungen* (1978) and leaves. This goes on for several times in different variations as actors/dancers change roles ever more reduced until in the end the verbal performance consists solely of negations in the respective language: "Ich bin nicht Susanne Linke", "I'm not Hamlet" etc., and the supposed essential signs of presence now become traces of absence. The solo act of Susanne Linke, several times performed by different dancers is, for example, being reduced to holding a small curtain (instead of the famous mirror = stage) behind which the choreography sequence is being shown/covered from the start: an 'ob-scene'. Later on, only the curtain, moved to the rhythm of the dance, suffices. There is no-one dancing behind it: the audience reconstructs the performance mentally. Becht's gesture of "showing the showing" is what is being deconstructed here. Apropos, Derrida's anagram of his own name sounds: *derrière le rideau* (behind the curtain). During the performance which follows the citation-principle, each cited, copied or translated original, as well as every idea of primary or natural incitement, is being changed - following exactly Walter Benjamin's *Kunstwerk*-article or his *Aufgabe des Übersetzers*.

The other author(ity)-irritation can be read in the very title of Jérôme Bel's *Jérôme Bel* (1995), where the author himself does not appear. But the chiasmic X-signs of the self-excluding presence of representation are there: a naked performer draws crosses with a lipstick on those parts of his body that cannot be seen, on his soles, palms, armpits, eyelids, tongue etc. The act of writing crosses the unseen through this manifested writing of crosses and, therefore, makes it visible: again, we have an 'ob-scene' of covering/uncovering - frivolous, lighthearted, superficial.

Let's go one more piece back: Bel's first staging, *Nom donné par l'auteur* (1994), is played in the name and is at the same time playing with the name of the author. The author gives the title (to the play) - which is natural! - at the same time giving up every naturalness through this act. The name is provided by the author and it is materially present, but not actually produced: two people communicate in this play - author/

director/performer Jérôme Bel and the performer Frédéric Soguet - and they do it by using objects instead of words and here they let objects communicate without subjects. A book, a vacuum cleaner, a carpet, a ball, etc. are materially brought into paradoxical correspondence (purely aleatory effect or reference?) and made to speak. The broken thread between the signifier and the signified is supposed to bring together what cannot be related to one another. Throughout the performance, huge letters are carried and put on stage, reshuffled and carried away only to appear again in different order - anagrammatically. The letters S, E, N, S, and O are used in this way, sometimes all of them and other times only some, to create different words in different languages, with the aim of ironic elimination of their hyper-lingualism; the last that can be read is: N O (N) S E N S.

But let's go back to *The Last Performance*. The on-stage 'I' is shown by being crossed out: like using a torn picture of the author of *Hamletmaschine* that must be shown beforehand; like skipping the personal pronoun 'I' but in the fourth repetition of the last monologue of Ophelia/Elektra in Robert Wilson's *Hamletmaschine*; like it has already been shown in Heiner Müller's "Ich war Hamlet (...) Ich bin nicht Hamlet" - like "I am Hamlet (...) I am not Hamlet," which also literally appears in *The Last Performance*. For, Bel's "Je ne suis pas Jérôme Bel" only makes sense in relation to his "Je suis Jérôme Bel". Every affirmative, performative *say yes!* to oneself as actor as/and author is but a palindrome - a turnabout, backward-reading, denial, removal.

Paul de Man's deconstructive procedure of the "determined elimination of determination" (*Hypogram and Inscription*) is at work here; or his "performance of disfiguration" (*Shelley Disfigured*) as a executed revocation of execution. And this is no resignation but an affirmation of difference, or, as Jacques Derrida reminds us in his *La différence*: on the contrary, it must be confirmed, as Nietzsche brings confirmation into the game in the form of laughter and dance. Bel's funny and witty choreography uses Nietzsche's ink there (according to Nietzsche dancing should also be possible with the pen).

Werner Hamacher invents a word for "the making possible of what cannot find fulfillment in any form, the making possible and making impossible as a simultaneous action and non-action: as an affirmative of the language".³ We can now activate this "affirmative" between de Man's ironic and skeptical and Derrida's differentiated, affirmative point of view (Hamacher allows it to be "absolutely inperformative" even if it's "not affirmative, not a negation of the formative")⁴ and simply take it as manifold and a sign-post that it is. Here, we could also read the affirmatively self-denied performance of the actor as/and author as 'afformance'⁴ as a brought in and out of the game-confirmation of an *entr'acte*, of non-action, of a mimic art without imitation (Jacques Derrida: *La double séance*).

And if *affor* means addressing oneself to, the 'afformance' finds itself in the proximity of prosopopoeia, the figure of apostrophe, which allows addressing and excluding simultaneously, which is giving to what is missing a mask and a face (Paul de Man: *Autobiography as De-facement*), bringing it forth and away - 'afformatively': the apostrophe turns itself over as "a *parekhesis*"⁵ to the audience and turns away from the reference. "Je suis Jérôme Bel. (...) Je ne suis pas Jérôme Bel."

Serial performances in *The Last Performance* open the theoretical and theatrical scene at the same time, which automatically diminishes, displaces every performative setting. The contamination of "afformative" (between affirmation and performative) could allow for deconstruction speaking in "plus d' une langue" (Jacques Derrida: *Mémoires. For Paul de Man*), in more than one language/no mere language at all: as if following Derrida's own contaminations which allow the creation of more than (one) word: *différance* (from *différence* and *différer*) or *anémétaphore* (from *métaphore* and *anaphore*) or *performativ* (from *parole* and *performativ*) or *agraphe* (from *agrafer* and *graphein*) or deconstruction itself (from *destruction* and *construction*) etc. These are translation splinters and echoes, which play their own games of short circuits. The same as the stage 'afformance' is a displacement of affirmation, assurance, confirmation, proof, an affirmation or a reference with no referent (Derrida: *La double séance*).

"It takes place when it doesn't take place"⁸ says Derrida's *hymen*-staging which is here being proposed as the paradox of stage writing. Every belief that the writing of *hymen* (in Derrida's sense at the same time representing a woman's virginity membrane and penetration) takes part in an action is wrong: it takes place only as a mistake, "as a sublime mistake", according to the last words of another 'afformance', Jan Laauer's *The Snakesong Trilogy* (final version 1997). Bel's take-back of the performance is also a sublime mistake, the "hymenographic" (Derrida) take-off of the ever-virginal membrane of dramatic representation without imitation, to be read ironically as ever returning drawbacks. Bel says that, following Roland Barthes' "Le degré zéro de l'écriture" and "La mort de l'auteur", he wants to go back to the zero-point of the dance. Theoretical vocabulary is being tried out on stage as the traces that the stage writing leaves upon theoretical writing are being tested.

The terms theatre and theory are comprehensible only in the realization of their chiasmic interchangeability, which never works. And if a new scene (of theatre and theory) inversely involves its 'afformance' in the plot, it is as an apostrophe of missing/mistaking in a new phase of theatre-practice as staged theory. In such *mise en abyme* of theatre and theory, in their intermingled staging endlessly written into itself through repetition, "afformatively" opens a deep reflection of an abyss, as if it was a repetitive gift of withdrawal. It is a birth with no fertilization, a setting beyond performativity. The reference is being removed to wherever its 'afformance' moves, the ironic affirmation referring to the scene alone.

Jérôme Bel's *The Show Must Go On* (2000) also relies on the scene only to leave it. What in his earlier works he did to the body on stage he now does to the body of the stage: he removes it, he steals it. Because in spite of everything: *The Show Must Go On*, so the (stolen) title of his staging. The stage is dark with only a DJ on it, behind a mixing board patting on nineteen CDs one after the other: Leonard Bernstein, Galt Mac Dermott, David Bowie, John Lennon and Paul McCartney, Nick Cave, Edith Piaf, etc. The Queen song from which the show takes its title ends the music circle. During the first two music numbers, and occasionally during the rest of the performance, the stage is dark. The image is literally shifted to imagination. Jérôme Bel leaves the image to the imagination, the scene to the scene. The scene is a scene is a scene is a scene. Now all this becomes a bit insecure as nineteen actors step forward and stop. They barely move, then represent themselves, no: they present themselves. They present their gaze, they thus represent the audience, no: present it. In the irritating literal confrontation (the front choreography before the mixing board dominates) the viewer is met and expropriated by his own gaze.

Tonight, tonight! The world is full of light or imagine all the people fills the dark of the room full of people, and what lights up there is the image of imagination itself. It refers to itself and negates itself at the same time by supposedly referring to an off-stage reality of the songs. The impossible decision between the literal and the referential is spelled on stage through this irreducible opposition. The appearance has a memory, a collective and individual memory the code of which remains unreadable against the moving identification pattern (the music hits). The act of remembering is what is being staged as it functions from the outside, on the surface. Memory is used as a projection wall and a mirror (like Derrida's *hymen*, which is at the same time a projection wall and a mirror) for the presented figuration and literacy, for ideological inscriptions which are always related to an expropriated, a non-original body.

At *Let's move* it there are only minimal movements, every actor moving only a certain part of his/her body: tongue, elbow, finger, behind, penis etc. The figurative meaning of the "moving", touching scene is again being spelled out. The performers build, frontally positioned, towards the audience a line of movement hieroglyphics, a line of body-letters which can be anagramized at any time. Someone is also moving the curtain. Whether the curtain or the tongue is moving depends on no hierarchy of meaning. The body turns into the stage and the stage becomes the body. The hanging tongue becomes the curtain or the quotation marks of the

performed songs and the displayed curtain becomes the ironical tongue stuck out into the face of the stage, "affirmatively": *Let's move it, move it*. But who is moving and who is touching whom? The show has the lingua of the scene, its language and its tongue at the same time, the curtain is having its performance and it's opening the mouth/eye/ear of the stage. Thus, the body parts and the songs can always be re-assembled in order to bring across their ironic 'anagrophy' in different ways.

The DJ arranged a spotlight for his own dance/song (*Dancing for money*) only to leave the place of his imagination (in every sense) very quickly. *The Show* (of recognition) *Must Go On*, the instantly recognized images lend themselves with an uncanny availability to the songs: *The Titanic*, the couple at the bow, multiplied on stage in more couples, turns its manifold medial rounds (instead of the panning shot) with an exaggerated economy where the couples simply turn showing that way the popular movie posture of Leonardo Di Caprio and Kate Winslet during which Céline Dion's voice never stops singing. The presence of anagnorisis becomes the uncanny, spooky present of the scene. What we are receiving is a gift but it feels like the Gift (poison) of outwardly controlled identification. What is being given that way is not. What is being perceived as a given premise is simply not taken (off) by Bel's scene. What is being shown on the scene is literally the denatured body in all its representations.⁷ Exact in its minimalist literacy, the body is the body is the body is the body - subverting each attempt to read its gestures as discursive signs, since every referentiality has been destabilized. Revealing the uncertainty of referentiality of the textual bodies themselves as well as of those bodily texts, Bel endangers the validity of each stage convention, authority and authorship. The more 'natural' (actually literal) the acting looks on stage, the more it harks back to its artificiality. What we have there is the gap between nature and culture, which keeps opening every minute in different places of the language and body texture. Every authorship of the actor and every act of the author is deconstructed. A yellow light, a projected ray of light appears from the scenery above the stage at *We all live in a yellow submarine* (played at Wiener Festwochen 2001). For the first time voices of now absent actors can be heard: behind the scene, the voice is there synaesthetically where the picture (the light) is coming from. The picture appears out of the voice, which is also absent: the theatre. A splendid theatre with no authority. Illuminated literacy beyond the sentimental identification practices shows (in the form of a ray of light) the concentrated emptiness of the scene as if it were a light coming through an open door, an invisible door. The scene installs an opening. The illusion ends when this light goes on. Moreover, when the stage event of *Hello, darkness* is marked/minimized by darkness, and of *Sound of silence* by the repeatedly interrupted silence (repeating the *sound of silence* of course), Bel's deconstruction applies to conventions of the scene and the scene of convention.

And when the actors, each with a walkman on their ears, start listening to what the DJ plays, this listening is - what else - literally conducted, directed and since it has been prompted, it is deconstructed. In this lurking silence the pause, the entre'acte is exposed, that which is shown is being left out, i.e. it becomes left out. And, if the crisis of representation crosses the presenting of the unrepresentable, the seeing of the invisible, the hearing of the unbearable, here it is literally so. We see what is not shown and hear what (without a walkman) cannot be heard. And, if we can guess without effort that the actor just standing, listening to his walkman is at that exact moment listening to *I've just standing*, that actors dancing are dancing to *Let's dance* - or that the actors repeatedly hugging each other tenderly and, at the same time, being endlessly lonesome, they are so to the tune of *Come into my arms* - it's only because we already know Bel's principle according to which actors do what they hear, and perform what is being sung in the songs. The paradox of this prompted removal gets pushed to the top and prompted speech (Jacques Derrida on Antonin Artaud) becomes silent. At *Killing me softly with his song*, the actors, while singing, lower themselves to the floor and stay like that without moving at all. It is a staged death. The death of the staged. The song says *He was singing my life with his song*, meaning that someone had sung out my life, sung it to death, sonorously sucked it out. What (as always) is being

represented in foreign words, is life which, constituted as a symbolic order, gets lost and one gets lost within it. Beyond any engaging touch, the happy sadness, the intelligent sensitivity of the show touches the absence/ essence of thinking and body, touching only through its images.

Jérôme Bel's *The Show Must Go On* puts on, as its title says, a show beyond the borders of its possibility. It is a paradox choreography of sonorous transfer of body and movement patterns pushed over the top. The choreography steps over the border of stage possibilities in two respects - it reflects on it and steps over it, trespassing its own discourse and meta-discourse. The scene refers to itself, brings and destroys itself.

The meaning in the title *The Show Must Go On* sets a precarious staging task. Bel's scene is empty for a good reason. And what astonishes again and again is that its vacancy is intensifying with each moment. It reflects its emptiness onto the scene giving it an always-different swindling disappearance. The ironic Bel directs the staging of the viewer. But does the viewer stage something or is he being staged? Doesn't the most satisfied audience fall into a trap set by the nimble hunger-artist Bel, who is stealing turn by turn the anorectic body of his stage and also the scene assigned by the viewers, in order to let watching and writing mould one into another by supposedly only intensifying the hearing. Instead of synthesis and a synthesizer - a *synesthesia*.

After Bel, in his *The Last Performance*, has finally learned how to leave the stage by minimizing scene after scene and annulling them in the end, the scene goes on leaving the scene, in a post scriptum, in a 'post instead of the last performance'. The supposed come-back removes all that is represented, setting into its place nothing but the productive nothingness of the scene. *The show must go on*: affirmative displacement, 'afformance' which marks the scene as a tone somewhere between the figuration and literacy, as a longing sound, a longing for vision.

The stated interest in life/death of the actor/author opens the door to stage experiments of two other interesting directors of the 'postdramatic theatre' (Hans-Thies Lehmann) with Shakespeare's *Julius Caesar*: both using the paradox of 'afformance'. Romeo Castellucci's *Giulio Cesare* (1996) apostrophizes the striking cry "No!" for the death of one protagonist with a destabilizing "Yes!" inscription (where he marks Derrida's *différance*) and also with the (gravestone) sign à la Magritte "ceci n'est pas un acteur" on stage. In Jan Lauwers' *Julius Caesar* (1990) the protagonist dies, goes away from us, the viewers, by literally leaving the stage: he stands still for a moment without saying a word, looks at the audience and leaves. As a blind spot in the eye of the hurricane, as Roland Barthes' *punctum*, taken away from the (photographic) eye, the play opens the door to the invisible. The presented death leaves the scene: another *Take up the bodies*: "Theatre of the vanishing power" (Herbert Blau).

In *The Last Performance* the actor goes away from us literally and performatively, by leaving the stage after saying his line to be only to continue his not to be from behind the stage - and so he literally is not, whereby the staged play floats somewhere between the literal and the performative. It is simply a staged grammatisation of being and not being: "I'm Hamlet... I'm not Hamlet". The same goes for "my drama is not happening" (Heiner Müller: *Hamletmaschine*). This, too, is *One Manifesto Less about One Hamlet Less* (Gilles Deleuze on Carmelo Bene's staging). The (theoretical) scene can do nothing but wave its head - but "afformatively".

Bel's mystified chiasmus author X actor continues: Bel gives his own name to the staging *Jérôme Bel*, after already having given the name (away) in *Nom donné par l'auteur*, and then he presents himself as the author/choreographer in *Xavier Le Roy* (2000), letting however Xavier Le Roy do the choreography. Therefore, the concept only belongs to the author - not even the concept of the choreography but the concept of this swindling disappearing authorship. The author himself disappears. He only gives the name to the play: *Xavier Le Roy*, but, at the same time, takes Xavier Le Roy's name as the name of the proper author - a generous takeover. Whatever is supposed to be given, Bel does not accept, he gives it back, makes it insecure, deconstructs it.

But why Le Roy? In his lecture-performance *Product of Circumstances* (1998), he also 'fails' to code the singular body: differently. The French choreographer Le Roy, living in Berlin and a doctor of microbiology, pulls through the tricky turning about of theatre and theory, author and actor in a single body: he introduces himself, or better said, he presents himself by taking his clothes off, in an upside-down position in his shoulder-stand, with anagrammatically crossed body parts: shoulders and the pelvis exchange their positions - thus, making a strange stage citation, a variant of Hans Bellmer's puppet series, *La Poupée* (ca. 1935/37). In his *Anatomie des Bâles* Bellmer wrote: "The body, it looks like a sentence, which seems to be inviting us, to dissect it into its letters, so that what it really contains can be fitted into an endless row of anagrams over and over again."⁴

And, if in Le Roy's disfiguration of the body-letters, in its naked figure, in its figure of unity, in a giving up of all referentiality, arms are acting as legs, shoulders as the behind, and the right arm is moving the left foot and the left arm the right foot, as Le Roy sits in his shoulder-stand with his back turned towards the audience, this literally anagrammatic body crosses (out) every supposed authority of the actor/author in a chiasmic way, in an X-form.

In this upside-down situation, the body is expropriated and likened to another over and over again and every reflection on this and through this is biographically marked: "Theory is biography", says Le Roy in his 'autobiographical' 'afternoon', as if he wanted to recite de Man's *Autobiography as De-facement and Resistance to Theory* at the same time, but only so far as the theory itself is a de-facement which rhetorically sets and resists itself, a masked play in which the mask stands for/resists an absent face. Le Roy is faceless already at the beginning, and then the body image is more and more formless, every mask of self-identification is put aside including the whole body. "Giving a lecture is doing a performance", says Le Roy introducing the thesis of his microbiology doctorate and his (accidental) turning over to dance, by showing us - as if accidentally, in a by-the-way manner - how he learnt to dance. A new alphabet is being taught and the un-learning and failing are also a part of this lecture.

And if, in the anagrammatic basis of Cabbala, is the archaic image that letters actually build the body of God, that the letters of his name - as an embodiment of metonymy - are god himself, we can, in this last lonesome anagrammatic gesture with no origin, conjure up a creature. In this sense, Antonin Artaud's *crusade*, which could, according to Artaud, also mean "life", (*Le théâtre et son double*) could actually be his inexorable resistance to the great prompter, God, in form of an anagram of creature. And if the cabbalistic reading of God's name means participation, incorporation of his being, the anagrammatic stage body following Artaud's idea splits it out: "afformatively".

Le Roy's solo-staging which precisely follows this procedure is called *Self-Unfinished* (1998). The headless shoulder-stand (dis-)placement appears here in different variations. The scene becomes a laboratory, the stage on which only a table, a chair and a cassette player can be seen is lit with neon, which casts no shadows. At the beginning, in between and at the end, the body researcher sits at this desk and his performance goes on from there and his literal cancerlike walk, the repeated 'flashback' brings him back there again and again. The musical horizon of expectation is also twisted, at the end the cassette player is turned on: *upside down, inside out* go the lyrics of the famous song by Diana Ross endlessly spelling this turn-about. The scientific interest of the microbiologist in cancer cells is spelled and, at the same time, figured on stage: through the defect body, but also through the room- and time-mirror writings in the cancerlike movements of his body.

Le Roy's lightness of total concentration does not try to assign a new meaning to the body, but is testing an anagrammatic form of the formless, as a figure of the figureless, as a *corps sans organes* (Artaud). The body figures are overchanging, not to expose the innovative possibilities of metamorphosis but to make the reading insecure. *Self-Unfinished* works with its own stage body, staging exactly in the way of this floating between reference and figuration. And if one believes to be seeing two bodies fighting/dancing with each other,

one male and the other female, as Le Roy puts on over his head a long, tight T-shirt and bends over, walking forwards and backwards, as his head and arms represent a sub-body in a skirt headlessly connected to a Siamese twin of Le Roy's actual body wearing trousers - this image is also abandoned quickly. The actor/author stands up straight very quickly continuing with his very precise body-scenario. But the dance-battle (the deconstructive image of which shows for example Mark Tansey's *Derrida Queries de Man*) can be perceived as headless in two ways, literally and in the figurative sense: for first, the partially turned upside down figure really loses its head and second, it would be senseless to perceive this only referentially, for example, only as the dance-battle of sexes.

Here one remembers other rhetoric dances-battles: Müller's *Quarter*, the disjunctive multiple meanings of his last words - "Cancer my beloved", which - as the cancerlike movement of the staged body *Self-Unfinished* - could refer to the ruin of the cell (as written in the doctorate of the microbiologist) and to the palindromic direction of the writing which constantly suspends itself. We also remember Müller's *Herakles 2 oder die Hysdra*: "To adjust oneself to movements of the enemy (...) To avoid by attacking. To attack by avoiding. (...) is an everlasting destruction always going back to its tiniest pieces, always assembling oneself out of the debris in an everlasting restoration, he has assembled himself wrongly sometimes, the left hand onto the right arm, putting the pelvis onto the femur (...) he was learning to read always new construction plans of the machine, which he himself was gave up being was again with every view grasp step and the fact that he thought changed wrote it with the handwriting of his works and death".⁹

The Le Roy machine, which, at the beginning, spelled the alphabet of the body, studies its parts and their function, accompanying every minimal movement with a hydraulic sound of his mouth, also remains one of the self-alienating gesture of *Hamletmaschine*: "I want to be a machine. Arms to grasp legs to walk" (Heiner Müller). If performance art means "self transformation,"¹⁰ Le Roy's "afformance" takes back the performative in this sense too, because his body is 'transformed', anagrammatically mutilated, self-unfinished only as a staging (of thinking). "For me, thinking is a physical practice", says Le Roy in an interview. And he practices it. He lets thinking (of) the body go on anagrammatically. There applies, according to Le Roy: "the disorganization as an organization of disorder (...) The space as emptiness of the body (...) The formless as the matter of form."

And, if Le Roy's deconstruction goes on choreographically concerning the biological, the social and the cultural machine which is his body, this work is of linguistic nature as well, insofar as the body, according to Bellmer, is seen as a sentence which needs to be anagramized. The turning on and off, the going forward and backwards of the body-thinking in *Self-Unfinished* reflects its constituent parts always in a new way using different lapses. This is how the body constantly falls out of the body, thinking falls out of thinking, being anagrammatically shaken. This eludes any syntactic assignment or authoritative allocation - present first in their being alien to themselves. The stage gene removes both genus and genitive.

In Jérôme Bel's *Last Performance*, one of the actors, introducing himself as Calvin Klein (after claiming "I'm not Hamlet") and dressed as Jérôme Bel, sprays perfume on stage and using his jacket waves it towards the audience. The stage presence of inhaled air, both by the actors and the audience, (Hans-Thies Lehmann) - airy as it is - happens in a fleeting, volatile form, as a "performativ" (Derrida's contamination of *performe with performative*): as "afformance". "Calvin Klein" as actor as/and author and as "afformer" speaks out the names of his fleeting, escaping creations: *Obsession*, *Contradiction* and behind the scene: *Eternity* and *Escape*.

NOTES:

¹ Chiasmus (Gr.-NLat., from the Greek letter X whencewise); the inverted syntactic position of words or parts of speech with respect to one another.

² Werner Hamacher: "Die Geste im Namen, Benjamin und Kafka," in: *Erfinder des Versteckten* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), p. 323.

³ Werner Hamacher: "Affirmative Streit" in Christian Blau Nibbrig: *Wie heißt "Darstellen"?* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994), pp. 346-360. Hamacher explains in detail his eclogues, to be thought of as "the constitution of language itself," it is "not just another language act among others, but a performative par excellence; in spite of this, it must, due to its U-structure, its outraging aspect and its possible singularity, remain suspended, whereby all the dependent performatives are also suspended," thus they can "no longer be conceived of as simply a performative, but as its formation-prerequisite and also its "removal." Cf. Werner Hamacher: "Lectio. De Man's Imperative," in *Erfinder des Versteckten*, p. 190, fn 14.

⁴ If the affirmative implies exclusion and a sort of affirmation, so this text labours on "affirmative" affirmative exclusion of the "I" in Hans-Thies Lehmann's most interesting note "Affirmance Act" in his book *Pseudodramatisches Theater* (Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999, p. 459-61) - in the sense of "postdramatic" theory of theatre.

⁵ Cf. Bettine Menke: "De Man's Prosopopöia" der Lektüre. Die Entwertung des Monstrums, in: Karl Heinz Bohrer (ed.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993), p. 37.

⁶ Jacques Derrida: *Differance* (Chicago, 1981), p. 212f.

⁷ For Belf's and Le Roy's stagings, compare the detailed conceptual view in Gerald Siegmund's "Zwischen Blick und Bild: Tanz als Burnsideaufnahme heutiger Existenz", in *Katalog der Wiener Festwochen 1999*, pp. 33-43.

⁸ Hans Dillmer: "Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes," in *Die Puppe* (Berlin: Gerbarch Verlag 1962), p. 158.

⁹ Heiner Müller: "Herakles 2 oder Die Hydra," in: Frank Heerig (ed.): *Heiner Müller Material* (Leipzig: Reclam, 1988), p. 76f.

¹⁰ Cf. Hans-Thies Lehmann: *Pseudodramatisches Theater*, p. 246f.

Translated from the German by Jasmina Pavlić

Misunderstanding Is the Most Powerful Weapon of Art

Interviewed by Jeditr Jež

FRAKCIJA: *Your performances, from Canon (1990) to Q & A. A Very Public, Very Private (2001), are linked to each other by a red thread; from the theoretical input, to the "dictate" of essayist reflection on the social role of the theater, audience and actors, and the segment which is always present in the development of context and concept: the play. Different, not classical. I would like to know your view on the traversed road, on the development from, -to name it provisionally- the theoretical "dictate" to Q & A, where theory is a necessary but not dominant part, and where performance can be read on several levels.*

HRVATIN: There are always focuses of interests around which I construct certain projects. Most of the performances are permeated by the reflection of theater as a medium, as the field in which different artistic, media and social practices meet each other, in the triangle formed and dissolved by the sight, body and time. It has never been clear to me why it was necessary to exercise resistance to theory, that is, to the concept in the theater. This is not exactly a Slavic particularity, since everywhere the mainstream roars against the difference, especially if it encroaches on the very assumptions of the work it is dealing with. I am answering these questions from Rotterdam, where for the past five weeks I have been working on the projects by ten young visual, stage and media artists. A couple of days ago, they initiated a debate on the status of art, and there we bickered quite a bit over the elitist/democratic quality of art. My contention is that art is elitist not in the nineteenth century sense, but in that it is necessary to fight for the different, for the difference, for the mistake, for the noise, for the unexpected, for the ugly, for the boring, for the edge, for the minority, for your own unintelligibility at first sight. Ann Bogart wrote, in a text about the education of artists, that art stops the spectator, in contrast to pop or pornography, which move him/her. Art becomes a powerful device for widening the space of liberty only when we take it in its - understood in this way - elitist sense. Misunderstanding is the most powerful weapon of art, and only misunderstanding produces communication. Canon (1990), *Difference and Repetition* (1993) and *Cell* (1995) have in common the erection of the wall between actors and spectators. In these projects, I have experienced different levels of aggression of the audience, which was, at the same time, not only deprived of the immediate penetration of the gaze, but also freed from the control of the stage.

FRAKCIJA: *What do you mean by "control of the stage"?*

HRVATIN: Performance is a disciplinary means in a public space. In the theatrical jargon we call that "the convention", and the Dutch director Jan Ritsema proclaimed the production of the illusion of the stage (not the illusion on the stage) fascism. There is, of course, an entire history of attempts of breaking up the disciplinary role of performance, the last stadium of which is probably the appearance of the "weak theater" (I am calling it that on the analogy of "weak thought," a concept used by Italian philosophers), which does not want to be theater, and does not care whether anyone is going to consider it as such. My explorations did not go in that

direction. They were not underestimating, nor were they indifferent with respect to the audience. For me, actor and spectator are partners in reflection, they are well-formed personalities, looking at themselves in oblique, prismatic mirrors, and not idiots who need to be led through the world and taught the good, as most theaters do. That is why these performances left spectators in an ambivalent situation, in which they, all of a sudden, found themselves in an uncomfortably liberated situation.

On another level, to these projects I would like to add *The Banquet* (1997), *The Cabinet of Memories* (1998), and the *Drive in Casilfo* (2000), which are the ready-made forms of events. In *The Banquet*, we constructed, together with the set designer Fiskia, the restaurant in which spectators were separated into different social layers (first, business, economy and working class). In this way, a particular kind of tension was created among the spectators, since everybody was interested in knowing who paid the ten times more expensive tickets and what exactly did this person gain by purchasing it. *The Cabinet of Memories* transformed the act of voluntary blood donation into an act of voluntary testes donation. Both projects were about the high level of real dimension of the event, which did not force the spectators into doing anything, except maybe the most difficult, the reflection upon their own position.

Similar was the case of the *Drive in Casilfo*, where we took an existing phenomenon (the *drive-in* cinema, although from some other spaces) and transferred it into a theatrical situation. This shift itself already created one of the stories of the performance.

The leading thread in these performances, or, in other words, what binds them together, is the creation of a situation in which the spectator becomes conscious of the fact that he is a witness to the stage event, and that the fact of being conscious of it, makes him responsible for the performance itself. The truth is, that the Q & A. *A Very Private, Very Public* retreats considerably from earlier performances, but it is perhaps precisely in this performance that the question of the spectators' responsibility for the theatrical act has been opened in the most painful way. What I am interested in is to understand the way social relationships, relations of domination, are inscribed in the medium of theater itself.

FRAKCIJA: *For a certain period of time there prevailed in Slovenia a stereotype division into the institutions in which the classical approach was nurtured, including actors' contribution, and the non-institutional forms which always had a conceptual omen. It is paradoxical and at the same time logical that this black and white division does not exist anymore. This time, I am interested "only" in actors in your performances: despite the fact that your starting points were based in theory, you always devoted great attention to actors. First, you got them busy with reading, writing, not only "with the role", which always included a subjective approach. Let's say that they were, along with you, focused on the concept, and now, in the first place in the Q & A, it is about, although not exclusively, a direct personal, in fact intimate, engagement. The performance, it seems, is based precisely upon these two actors, their intimacy, their relationship with the other and generally the public, therefore I have difficulties imagining anyone else in their position.*

HRVATIN: Actors, performers, dancers are the co-authors of the performance. Thus, it is better for them to be co-authors in a creative, then in a destructive sense. In Q & A, we started from an un-written paper. The idea was to investigate the basic relations in a performative situation: why do I go on stage, what do I want from the audience, and what does the audience want from me. Even to dare to ask such questions, we had, in the first place, to open up completely, to show our vulnerable points, and out of this vulnerability we had to construct the self-confidence of the concept, the power of performing, and the beauty of the paradox. Whether actors like it or not, they are always private persons on stage, and the theater that neglects this personal moment is the worst one. I think that it is, then, a completely inhuman theater. But, and this is a paradox, I am working right now on the adaptation of Plato's *Symposium*, in which I will ask the actors to perform a complete identifica-

tion, which will bypass the transformation into the character, and demand taking over of the character. We are not going to learn the text of the other, instead, we are going to think by the thought of the other. I am interested in knowing how to drive the mimetic principle of the game to extremes and turn it over into a real presentation. But, let me go back to the question: basically, Q & A is communication. At that point it really is possible to say that two persons are making themselves understood. Communication rests on misunderstanding, on a lack of comprehension, on a failed encounter. If I may permit myself to follow Freud, I would say that a failed encounter is not only a traumatic point, but also a way of functioning of the subject. The post-modern motto is no longer *anything goes*, but: "It's not working? So what. Let's go on!" The conversation of deaf persons, Ivan (Peternelj) and Jana Menger have very different personalities, and in Q & A they both found themselves in a completely new situation. Jana, a splendid dancer, who has never acted before, and Ivan, a self-denying top professional, who has never before experienced such an obliterated territory, with no possibility of retreat. And I, who took off every layer of the concept's context, and who declared, the very first day, that I am not going to be satisfied if the performance stays the way I have been imagining it at that moment.

FRANKLIJA: *However, the actor as a real person is a concept you dealt with already in the performance Woman, who is constantly speaking (1995), in which five actresses were interpreting their own biographical stories.*

HERVATIN: The woman who is constantly speaking grew out of a reaction to the change of a social regime. What were the values, important for an individual, that changed with the creation of the democratic regime? In which way did the subject of the new social reality construct himself? At which point is an ordinary individual still interesting for the creation of a public image? It is during the nineties that the concept of "exposure" began to appear in visual theory (Mirko Bal), as a distinct performative category. "Exposure" is a two-way notion, and that is why Bal talks about a double exposure, both that of a performer and that a spectator. It is only by this double exposure that the communication, the mutual transfer, is possible. But, at the same time, we are dealing here with a model of cultural analysis, which is now being applied even in media theory. Looking back, today, at that performance, behind which was a very creative and tense process, it seems to me that already at that time it created those questions which are today initiated by the reality TV, that is the reality soap-opera Big Brother. Today's subject is in a sort of schizophrenic position, in which the limit between private and public has been erased. Today's subject is between two Big Brothers: the Orwellian, from whom he wants to run away, and the twenty-first century one, to whom he wants to give even the last hideaway of his intimacy, with the sole aim of achieving a small piece of glory. In reality soap-operas, the notion of "exposure" is driven to its extreme, but what is paradoxical is precisely that gladiatorial fight for public attention. That is why I am talking about a terminal actor, who is permanently on stage, and who enjoys it. For the theory of performance this is an exceptionally interesting phenomenon, since it is precisely there, where the authentic and real are sold to us, that we get a very amateurishly performed and dully directed TV serial. Persons, which in the Big Brother act as themselves, in fact act out themselves, with a lot of affection and dilettantism. Once again we are assured that it is very difficult to break through the frame of performance. In my performances I try to include the real dimension of events and thus make the spectator conscious of the fact that he is attending the performance here and now, that he can not go back to it, that he has to make use of his moment. The *Woman, who is constantly speaking* was paradigmatic for the theater of the nineties, where performer's personal story stepped on the stage. Ten years after it opened I am going to put on stage the performance *Mama, who...* in which children of the actresses who played in the original performance will appear as "protagonists", while the actresses/mothers themselves will make the very story of the performance. We will develop the performance through the work with children, and mothers will be the objects of the performance.

FRAKCIJA: *Recently, I saw a number of performances based on the principle of "attacking" the audience. They were to a great degree conceptually open, although they never stepped out of the secure cozy nook of the performance (for example, the Viennese Highway 101 Meg Stuart). Something similar happened in Q & A. The dancers/actors directly address the audience, provoking it and not leaving it passive and indifferent. We have to take a side. We can react or not. In both cases we are not passive spectators. I suppose that the content of audience reaction is predictable. Still, no one can alter the course of performance. How far did you go, and, above all, how far could you go?*

HRVATIN: If you really want to be open, forget about the principle according to which everyone can be satisfied. There must be a crack somewhere. Someone has to step back. I would not describe the relationship with the audience neither as an attack, nor as a desire to activate it. The transfer relies precisely upon the questioning of that which is vague and which constitutes the communication between the actors and the spectator. The problem is not to manipulate, to fascinate the audience, we had that in abundance, for example in *Drive in Camillo*, after which I really wanted to step in front of the audience and say, here, here I am, are you coming with me? Let it sound pathetic or narcissistic, but we offered them our own love and I think that this is precisely what is the most unbearable for the spectator. Charisma yes! power yes! fascination yes! even a concept yes!, but a simple being, with its frustrations, desires, joys and unhappiness is where problems arise. This is where projections begin. Of course, we were aware of that, and we knew it was an unexplored material, which could offer us interesting theatrical situations. You make spectator lie down on the soft horsehair mattress, and then you read in newspapers that it was uncomfortable. Actors are giving you a chance to lick their limbs, and you, then, complain that the timing is not making it possible. Does this differ in any respect from the situation in reality? How many times did you have a second chance to make the first impression? Take it while it's hot... Uh, I have reality as the argument for anything. You are asking how far we could go. How far are you, as the spectator (female), prepared to go?

Yesterday, at the presentation of the workshop in Rotterdam, an extremely unusual situation occurred. The first presentation began in the service elevator, which was supposed to take us to the second floor. It got stuck on the first floor, and inside of it were around forty people, within the limits of what is permitted. After ten minutes of smiles and waiting for something to happen, something had to be done, so I and the co-curator Maaike Blaauw began with the mutual interview, and we soon pulled in the spectators and thus diverted their attention. One hour passed before they pulled us out of the elevator in which we already began to feel the lack of oxygen. Although it was evident that what happened was the burst of the real, the majority of spectators thought they were witnessing a prefabricated performance. The frame of the performance was so powerful that the spectators were not prepared to accept the real happening, as Heine Avidal, one of the participants, later commented. Here is the field which, even today, makes theater meaningful for me.

FRAKCIJA: *You have always worked with dancers, but only in the last two performances (Drive in Camillo, Q & A) is dance emphasized. Nevertheless, you are still signing them as a director.*

HRVATIN: Being a director is a technical decision. Just as neither Ivan nor Jana were actors or dancers. This is the problem shared by the whole corpus of stage arts, which has to be thought out all over again, re-conceptualized. Contemporary art is interdisciplinary, and it is where I see the advantage of theater, its openness toward other artistic fields and its vivid performance as its privilege, constituted within the triangle sight-body-time. Dance is the art of the twentieth century, which only at its end began to question its own assumptions, again within the triangle sight-body-time. I personally do not make any distinction anymore in my work between genres. For me it is simply contemporary art, in which there are different fields seeking re-conceptualization. Contemporary art is tactical and nomadic.

FRAKCIJA: *The project you realized last year, Drive in Camillo, relies on Giulio Camillo's Theater of Memory. What drew you toward the Theater, which, as you claim, is the forerunner of the Internet?*

HRVATIN: Camillo is, from my point of view, above all a paradigm of the free mind, the innovator of the theater, an installation artist in the age of Renaissance, and someone who knew how to conceive the net-like, combinatory nature of communication. *Theater of Memory* wanted to store its knowledge in one place, but its essential dimension is that it catalogued knowledge in a net-like, interactive, interdisciplinary, and not disciplinary way. When we complain today about the immense amount of information by which we are bombarded, we are forgetting that information is commodity and that bombardment represents the essence of information. Information and information manipulation represent the strongest foundation of Foucault's microphysics of power. In his time, Camillo still was an aesthete, but the internal logic of the *Theater of Memory* is the one that enables the creative use of memory. In that sense, Camillo is not only a visionary and a radical artist, but also a radical thinker.

FRAKCIJA: *Do you see any essential changes in the context of culture and politics of your work before and today? I personally think that we have still not reached beyond the cosmetic supplements.*

HRVATIN: For beginners, the situation has changed. State and municipality are financing first projects, which represents a huge shift. No one in my generation was able to obtain any money for the first project. But, I agree with the statement that in Slovenia, nothing has essentially changed. Cultural policy never had enough guts to really stand behind the contemporary art and think culture as the place of confrontation, not as the parade horse for national identity. I have recently sent letters to our Minister asking her to let us know, at least, whether or not she intends to do anything during her mandate. Of course, no reply. The Ministry requests that we put in our applications the amount spent on heating. The only thing I can do, is to give them the number of worn socks I bought. In Slovenia, more and more people are talking about the failure of the third generation, therefore the generation that came of age in the eighties and early nineties, the generation which did not succeed in institutionalizing its creative charge into long-term production forms. We are all still nomads, still dependent on the good will of the rulers, still secluded from European centers of production and distribution. A wise cultural policy would be able to fertilize the charge Ljubljana already had just a few years ago, and politically benefit from it itself. Generally speaking, our politicians are without charisma and come from the rural areas, without sensibility and talent. For them, Ljubljana with its quarter of a million of inhabitants is a metropolis. The fact that institutions we are collaborating with are getting free performances, is the result of a whole system in which there is no critical mass able to elevate itself above its own minimal profits and put a pressure on the holders of power and decision makers in a radical way. In the current situation, all of us belonging to the third generation, are turned toward international contacts and realization of our work within the international context. This is not only the question of ambition, but, as Ljudek Kovac said, a matter of necessity and survival. Slovenia, with its provincial cultural policy, is pushing away its most valuable people.

FRAKCIJA: *As the director of the institute Maska, you have enlarged its activity: along with the magazine Maska you are publishing books, the innovation is the seminar for the critics, the only institution in the field of dance. Plesno gledališče Ljubljana, which is producing more performances than before, you even had more opening nights than the Slovensko mladinsko gledališče. What would be the limits, in the organizational sense, of a rather small institution? How long, having in mind the situation and the subsidies, will you be able to continue at this pace?*

HRVATIN: *Maska* is the model for contemporary production structure in which it is possible to develop interdisciplinary projects. We are gathering together a large circle of artists, theoreticians, technicians which is providing us with fast and high-quality realization of projects. Since I am aware of the possibilities within Slovenia, most of our projects are aiming toward international community. Thus, four of our next performances are going to be internationally co-produced. *Maska* is starting its regular bi-lingual edition, most of our books are going to be at least bi-lingual, if not solely in English. The seminar on contemporary scenic arts is, judged by the structure of lectures, international, and in the future, we intend to have students from other countries. As far as the international activities are concerned, one can feel a great shift in the cultural policy, but, what is essential is to be able to enter into international relationship as an equal partner, and not as cheap manpower. Our wish is to produce, and we are going to do this with Magda Reiter's project, performances created by interesting foreign artists, therefore we are in many ways integrated into the European space.

FRAKCIJA: *What would be your actual plans for Maska, the institution and the magazine, compared to your directorial work.*

HRVATIN: *Maska* is the focusing point of creative and critical energies, which, at the moment, is still in its infancy. *Maska*, as a non-profit organization, is the basis of the activity encompassing different creative activities, and this basis has to be infrastructural, and also, neo-like stabilized. This means that it is vital to provide quality conditions for work, and at the same time, to tighten the links with similar organizations (for example: Trouwplein from Antwerpen). To form a competent production management, which may enable artists to undertake maximal artistic risk. That is why we work with young choreographers and directors, dramaturges and theoreticians, designers and artists dealing with new media. What interests me in art is to act both through reflection and direction, in whichever media the attitude can be formed more precisely. During the nineties I often attended symposiums, conferences and similar situations organized with the aim to overcome the gap between theory and practice. As a rule, these meetings would end up in misunderstandings, if not fights, therefore showing that the gap is bigger between "theoreticians" and "practitioners" than between theory and practice. Between theory and practice, a sort of tension exists, which is most productive at the time when it is separately embodied. What seems relevant to me today is the opening of a third field, the field of *performative theory*, which will not deal with the newly fabricated failed encounter between theory and practice, but with the new form of stage statement. Performative theory is the field in which theoretical problems are articulated through the dramaturgy of the stage, which means, one step away from the conceptual art. Recently I performed in Gent the performance *Miss Mobile*, which I would very much like to classify in the field of performative theories. It was about the situation in which several things were being discussed: the relationship between the public and private, the reasons why man is pushed to give away the last piece of his intimacy just in order to be able to get his 5 minutes of glory. I asked those who were present to call their friends and explain the situation, and after that I borrowed 8 mobile phones and talked with the absent persons for about 40 minutes. Finally, those who were present voted for the mobile personality, based on filtered information. In that situation I was the lecturer/theoretician and the director and performer at the same time.

Next year, we are going to have a multilayered presentation of *Maska*, that is, of all our sections: *Maska* production, run by Nataša Zavolovšek, *Maska* publishing, behind which is a group of contributors, and *Maska* symposium, conducted by Bojana Kunst. We would like to push the development of *Maska* in the direction of a research center, institute, making possible for the results to be able to manifest themselves in different performative ways.

Translated from the Croatian by Nada Seferović

Actor in the Author Theatre: between “acting with your whole self” and “not/acting”

*If a man treats his life artistically,
his brain is his heart.*

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

First of all, one should determine the degree of the notion of the “author theatre.” This actually means to mark the difference between the author and the total theatre, since these concepts are often alternatively used. In the author theatre, as defined by Patrice Pavis, the relation of the director or stager to the text of a drama is not the most important, or the relation to a text based on a series of performances, and this is neither the case with the relation of the originality of the text interpretation and the already formed tradition. It is a model of a theatre in which all the material components of the performance – text, gestures, actor’s movements and items – are included into the real theatre space according to the author’s vision.

Vision of the total theatre, as we already know, dates back in 1920s and 1930s when Walter Gropius designed the Totaltheater for Piscator (that project has never been finished), but it had huge influence on further experiments in *Theatre-in-the-Round* and *Flexible Staging*. The concept of the author theatre is the last century was definitely born with the theory and practice of Antonino Artaud, who, in his *Letters on Language*, writes that words spoken out on a stage should be treated equally as all the other, material elements of the theatre.

“The very dialogue – or what has remained of it – won’t be edited, determined in advance, but it will be the stage, in a close relationship with another language, with the necessities that emerge from attitudes, signs, movements, items... Composing, the type of creation that has so far been done in a composer’s brain, will be performed in nature, in real space. However, the final result will also be determined as is the case with any written work of art, but it will be very and objectively enriched.”² So, the author theatre is not only about a literary text not being the “superimposed” value of the performance and it being equated with other components of the theatrical matter. In the theatres of Krystian Lupa or Anatolij Vasiljev – which I included into the model of author theatre – reverence for a literary text is even more present than in the staging theatre. Lupa himself produces precise translations and stage adaptations of a text, while Vasiljev doesn’t change a word in the texts of *Little Tragedies* by Pushkin. He only expands the text with fragments of epic poems and poems with congruent atmosphere. Dialogues of the play *Uncle’s Dream*, staged in 1994 in Budapest, were completely, with no changes, composed of the short story text by Dostoyevski. We could provide more examples. However, as creators of a theatre piece in which the verbal layer is equally important part of a play, Artaud, Meyerhold, Vasilje, Lupa and Wilson can to some extent be compared with an author. As a novelist or a playwright always creates his or hers own characters – and it is not important whether they are fictitious or realistic transformations of real persons – so does the creator in an author theatre create his or hers **hero – an actor**. A method and means for the creation of that new hero – an actor in a theatre – could only be dealt with through programmed work in a studio, developed acting training and long rehearsal process. The results that the actor achieves during that “preparatory phase” become the most important moment in his artistic biography, their value being independent of the success of the play created as a result of that work. It is not accidental that

places of the education and development of the new "hero" become "a studio," "an acting school," "a laboratory," "a workshop" and "Centre Expérimentale". As early as at the turn of the 20th century Sergei Volkonski, a theatrical director, theoretician and expert in European theatre, after visiting many German theatres thus described his experience: "... everyone thinks that a new theatre can be created from the existing acting material; thinking that a reform of a theatre is only a matter of programme, declarations, perhaps even repertoire, and in the end of a director. However, it is not only a matter of a director, but of upbringing. The matter is not *what* is to be created from the existing acting potential, but *how* to create a real acting *material*." ² Gordon Craig, during his work on *Hawale* in the Stanislavski theatre, as we remember, wanted to "get rid of" the actor, to substitute his part in a play with a voice-echo. Thinking about the reasons of the failure of the experiment he conducted with Craig, Stanislavski later wrote that the actors of that period were not ready to give up their own individuality - which was demanded by their teacher. However, Craig's views later evolved and he, for instance at a congress in Rome where a discussion aroused between directors and architects regarding new means of regeneration of the theatrical art, was determined in taking the actors' side: "It is possible that theatre buildings were built for the needs of playwrights (perhaps with a certain help of the architects). But a theatre that ostrans drama, the only theatre that counts, is not a building and it has never been that. Theatre - that is sound that resounds, an expression of a face - body movements - body gestures - movements of a man or - an actor if you please!" Because, when we are speaking about a working method, about levels of achievements of almost all director-reformers of the last century - the big directors' century - then we, together with the director's name, state the main character's name, the name of the actor who made him: Grotowski-Cieciak, Tirov-Alisa Koonen, Mejerhold-Bijnski, Vasiliev-Filonov. Let us analyse the process of an actor's *creation* in the author theatre of Jerzy Grotowski, Anatolij Vasiljev, Tadeusz Kantor, Krystian Lupa and Robert Wilson as models for this type of theatre. Of course, Jerzy Grotowski's theatre *Laboratory* of and Tadeusz Kantor's *Crucor 2* will be "windows in the background", huge comparative points. However, it is obvious that an actor's metamorphoses, caused by the use of various acting techniques, are directly connected with the change of the spectator's status. And this is not so much about technical interventions in the process of removing the change between the scene and auditorium, an actor and spectators, but, as with Grotowski, about joint "time and space of intellectual vision" ³.

In one of the most recent books that deal with the years of being apprenticed to Jerzy Grotowski and 26 poems attached that he was given to by the Teacher, which Grotowski had always been for him, Eugenio Barba introduces new details connected with the programme of the making of the "new actor". In the theatre, where the body of an actor also becomes such an important factor of his biography and autobiography as a psychological gesture, means of physical expression and voice training get an important place in the phase of the preparation and rehearsing of a play. Many actors of the Odin Teatret troupe have their own "authorial" play in their work where they, in the form of workshop displayed in an uncomplicated narrative-story framework tell their "life in art." The book *A Land of Ashes and Diamonds* by Eugenij Barba covers the period of friendship and co-operation between Barba and Grotowski since 1961 until 1997. Written in the first person, it has a diary form. However, the narrator (Barba) observes the work of Grotowski's theatre and events in Poland at that time, reports the events as a person identified with them from the inside, while at the same time outlining the attitude of the community towards him as a foreigner. Thanks to that, subjective description gets an objective aspect. In the epilogue he is confronted with the content of Grotowski's letters. So, the two monologues on the same subject, supplemented by other people's statements, create a somehow polyphonic novel in the conditions of the shaping of a new type of theatre and actor. Grotowski, giving Barba ideas at the time when his studio begins working, touches a cardinal problem for an actor at the Laboratory theatre in Wrocław: "We received the status of an experimental theatre with special attention being given to a new acting technique. All this determines us, regardless of whether we are retaining our respect for traditional theatre. But

how should we determine ourselves in relation to ourselves? And how should artists relate themselves to themselves? Similar to other artists relating to themselves? Or like other artists who differ from the others? Like scientists? Like Guinea pigs? Like apostles, or in a different way? And that is only half of the questions."⁴ In another letter Grotowski explains why so few documents of his plays have remained. "When we started rehearsing for *Apocalypsis cum Figuris*, some exercises were photographed, not the process. That is why Grotowski sends photographs of trainings to the English edition of *Towards poor theatre*, since they express the essence more precisely. In the letter from January 14th 1966, Grotowski writes about the trainings at the Odin theatre where he was interested in the acrobatics connected with the rhythm of singing and music. "To what extent is improvisation present in these exercises? - asks Grotowski. - Do you demand that the one who does acrobatic exercises reshape these into "études"? Is jazz being played from playback or is it live improvisation?" (As we already know, most actors at the Odin Theatre have manifold musical-vocal previous knowledge).

Historically, at the same time, two mutually exclusive actors' games methods were created in the Polish theatre that were checked practically and formulated theoretically by two teachers - Kantor and Grotowski: the third version of *Apocalypsis cum Figuris* appeared in 1973 and of *Dead class* by Kantor in 1975. Grotowski, according to his own statements, began at that point in which death stopped Stanislavski's work and Tadeusz Kantor aspired to realise Gordon Craig's theoretical dreams. It can be said, without exaggeration, that the big theatrical reform was completed at the turn of the 20th century in Kantor's and Stanislavski's work. In the hands of these big directors-experimenters an actor-star in the naturalistic-realistic-psychological theatre became a "maner to be crushed." Shaped in this way, an actor's new personality is refined and open to new layers of sub consciousness and metaphysical longing that has dozed in that personality, as in the Grotowski's theatre, or it was degraded to a reality item of lower rank, reduced to "a soldier-recruit from a photograph change of outer clothes", to "the dead one" in Kantor's plays. Preserving in the memory of one's own personality and humanity in danger ("side track of life and memory," according to Kantor) functions as basic aesthetic and metaphysical category of Kantor's and Grotowski's theatres. However, there is a noticeable difference in using memory by an actor in a classical theatre (Stanislavski), Kantor's actor and actor, and later by Grotowski's performer. Because while an actor from Stanislavski's school is, in his own memory, searching for support to become that other (character), Kantor's actor is an impersonation of pictures called from the memory by the Maker of the play. However, Grotowski's performer is getting closer to the other by penetration of his own self, by getting back to the state in which he was really he. The connection between the auditorium and the stage in Stanislavski's theatre, which is actually isolated from the audience by "the fourth wall," is maintained in a way that he "has to build and maintain that bridge between himself and the audience, but he can't cross it." Kantor's actor becomes the creation of a dream picture that the viewer "co-dreams" with the author. Performer is, at the same time and space, a viewer. The performer neither crosses the bridge, nor does he make it, he is the bridge himself. Grotowski's moving away from the theatre was, to a large extent, caused by his wish to reach the essence of the actor-viewer unity, "by the impossibility of moving into higher state of experience of an actor, as well as that of the viewer."⁵ Grotowski's text *Performer* is also about the fact that "one of the entrances into the creation path is based on finding out old corporeity in oneself" and about the fact that "then we are neither in the character (in the embodiment), nor in the non-character (in the non-embodiment)". The text is not a "manifesto", like Kantor's texts are. We know that Grotowski was operating more "above words" than with words. According to Tavian, Grotowski "reformulates the basics of imitation tradition: its deep unity in various shapes; operative character connected with activity that is performed under strict and constant control; exploration of states that are not caused by psychological experiences, psychological and historical aspects of that person; cognitive character of what is being transmitted or is attempted to be transmitted, in what there is nothing invented and finally the connection with the very beginning".⁶ This is most fully

explored in the use of Gospels in Grotowski's plays (*Gospel I.*, 1963, *Apocalypsis cum Figuris*, 1968-1973) and Kantor's (Wielopole, Wielopole, 1980, *Let the artists drop dead*, 1985.) But the consequence of that following "of a higher level of actor's and viewer's" experience in an evangelical text was consciousness-raising about the impossibility of going over a certain limit, at the same time remaining within the boundaries of the theatre. *Apocalypsis cum Figuris* closes the cycle of Grotowski's strictly theatrical work, Ryszard Cieslak - "The dark One" is not only a totally "stripped" actor in *Apocalypsis cum Figuris*, devoid of almost every acting quality, but also a helpless man who has totally disappeared in the dark of "dramatic space", already devoid of any demarcation line between the auditorium and the space "of acting." The principle of "non-acting" is here based on the actor's situation that is similar to shaman who is not acting but is a medium of heavenly forces and the viewers are participants of the ritual. But, according to Grotowski, in *Apocalypsis cum Figuris* something else is important: an actor's body "must be freed from all resistance, it must cease to exist", it is his "offering of a sacrifice" and a viewer getting a series of "visible impulses" from that "pyre", as Artaud demanded from an actor.

All the reports of "viewers-witnesses" from Grotowski's performances agree on one point. They all notice actor's deep indifference towards the viewer. However, in Kantor's plays the actor represents artist-creator's "victim" and a "sacrificial lamb". The actor "repeats", multiplying gestures, an expression recalled from the artist's memory. The artist becomes a shaman leading the partakers of the ritual and in that way safe-keeping the elements of the ritual for the future partakers. But the repetition is possible only within that same ritual, and that is the reason why Kantor's plays can not be reproduced without the Teacher.

In "Anonymous texts" Tadeusz Kantor, following his second large performance after "Dead Class - Wielopole, Wielopole" (1977-1980), rejects all markings of "actor's behaviour" that is called "acting". Kantor strives towards reification of psychical, emotive, inner sphere, cleansed of psychology of acting. In his postulates he appears as if he is between Grotowski's Theatre and ritual and Vasiljev's proclaimed "antipsychology". Since the cleansing from psychology of acting to some extent marks "the construction of artificial, still, shocking, impossible, often circus-like situations, relating to symbols. This marks the creation of unknown, secretive and enigmatic objects. Regardless, they always remain objects. This method requires the actor to waive what is considered to be the point of acting: expressing, or to simplify it, imitating inner states, representations. All these ways of actor's behaviour are wrongly called acting. Acting can also be something completely different. It can be a behaviour closely related to realistic acts eliminating psychological background".

Grotowski, and later Vasiljev, use predominantly poetic texts in their theatre work. Grotowski uses mostly texts belonging to Polish and European romanticism: Mickiewicz, Slowacki and Byron. Vasiljev uses poetic texts of the Russian classics (Puskin, Ljermontov) and, more recently, Moliere and Homer. Kantor does not only consider poetry as "a signal from that other world", running parallel to ours, but considers it to be "the other space - a different one", a metaphysical side of illusion, almost a "ritual" that is on the other side of life involved in "dealings with death". "And for this reason acting gestures in Kantor's work are relieved of all their "shine", they are adulterated gestures, repeated by puppets moving without any willingness.

Three keywords describe the demands bestowed upon the actors in Vasiljev's theatre: *sacrifice, submission and faith*. "Between the theatre and what is not a theatre there exists an invisible border", writes Vasiljev in one of his essays. It is the objective of the director to make this metaphysical sphere, unnoticeable to a profane eye, known. The basic condition in this process is the commitment and sacrifice of the actor who, by doing this, becomes an "author-partner" to the creator of the text and to "director-artist". The method that helps this creative cooperation towards a creation of a performance is precisely conducted process of rehearsals by the director. The result is an "open work". "Openness" of a piece does in no way relate to an unfinished piece since that would mark the discontinuation of the creative process. In Vasiljev's terminology it represents

the possibility of further continuation of work with respect to striving towards the perfection of the form. Thus, from a rehearsal - according to Vasiljev - from "the existence in the dark" via the development of the artistic vision into an actor/group - a vision that should "reveal" all through its light - towards a performance where "reality is present in each and every moment". This is the road an actor has to travel if he decides to, through sacrifice, submission and faith, partake in a creative process such as staging a performance. "I've noticed many times" writes Vasiljev, "and it gives me a great pleasure, that during the work process of a good actor a person can notice a change in the look in his or hers eyes. It then becomes clear that the part can only be played by a professional... But it is not only the professional qualities of an actor that help reshape a theatrical piece but other human traits also help shape it for the viewers gathered in the theatre".¹¹

During a rehearsal in Vasiljev's theatre the actor finds himself in a paradoxical situation: on one hand he is required to know it all, on the other he needs to forget everything, needs to write up, with the help from the director, until then an unknown and unwritten text on the spot. The writing process and the development of the text is realised on a number of levels simultaneously. Of course: by "the discovery" of a chosen literary piece, out-of-context processing, hidden motivation of dialogues, words and monologues and by deciding on an adequate plastic sketch of a gesture and body movement, as well as on the spiritual level that maintains and concentrates the developed energy of an actor on all three levels. A. Pilosov, who played the part of Pjetaska in the staging of "Cercas", remembers that Vasiljev demanded from actors that they enter a state in which "I see a soul and hold it like so. I can cry, laugh, but my soul is in my hand". It is because of this spiritual concentration that is in the last creative period of Vasiljev's work enriched with a specific vocal technique (this technique can shortly be called Russian Alexandrian - the equivalent of French classicistic declamation technique), Vasiljev's performances dominate with such a force and realism of the original text's initial idea that are often considered as the only possible interpretation of the popular literary work. The actor in Vasiljev's theatre receives special assignments in performances based on poetic texts - the texts of Puskin and Ljermont. This is an extremely difficult task considering that in a work of poetry the "artistic conscience - the unity of all connotative and expressive intentions of the author - is realised within itself in the relevant language, it expresses itself directly in it, without distance and lack of definition. The language of a poet is his own, he uses every form, every expression complies with its function, as a clean and immediate expression of his vision".¹² The director's task in the staging of a work of poetry is based on the domination of the outside amorphousness of theatrical construct, but at the same time the preservation of organic unity of a work of poetry. Vasiljev achieves this by finding an accord between the rhythm and the symmetry of visual element. The symmetry evolves not only from the artistic solutions of the scene but above all from the rhythmical dissection of sound and mimetic accentuations. Symmetrical structure of space alongside the rhythmical repetition of scenes creates the so called "transparent" time structure. Analogies of spatial organisation of the scene occupy the viewer's memory, as if they formed a condensed semantic time. The time sedimented on objects, gestures and poses creates a depth dimension of viewer's memory. The former create a musical composition in Vasiljev's show, a "theatrical fugue" according to their terminology. The viewer and the actor meet in the above mentioned "closed" space of poetic "author-director's" text, and this meeting acquires a metaphysical supra-time, a musical infinity. The actor's "assignment" of creating a transformation from poetic vision through "inner speech" and towards "inner monologue" is manifested through gestures and mime. "The work of an actor and the work of a director", said Vasiljev during the rehearsals of "Don Juan" "moves in the direction of creating a field in which drama is born from a poem... Thus you have to venture towards the beginning of this tragedy and I have to lead you there". For the purposes of comparison we shall quote Ingmar Bergman on his work method with an actor in the theatre. It represents a textbook example of traditional interpretation of a text. While talking about his work as a director at the Royal drama theatre in Stockholm Bergman described his views on the text

he was about to stage in the following manner: "I start by filtering out the author from a piece of his work, his personality, his life, his views on the époque and the world he lived in. And only when I feel that I've found him, I begin to view his work from his point of view; the piece he wrote himself, not a different variation prepared by others... Only when I am convinced that I am able to present exactly what the author wanted to say I am emotionally ready to begin the work. I feel bound by what I consider to be the will of the author. And I start "populating" the scene when I begin the work with the actors: I can then move away from the piece like an architect who, standing by the drawing board, moves away from a mock up of his house. Only then can I ask the actors to move into the house and show them how I think the author sees them in that house".¹⁴

The actor in Vasiljev's theatre should thus be an "actor-poet" in the sense manifested by Antonin Artaud. The actor needs to treat the text as foreign to him, analysing it together with the director, discovering its hidden, "invisible" structure that organises the entire piece. By finding himself in the text the actor is not discovering the character, the part, but the idea and philosophical and religious content of the work, the dramatic situation in the words through "verbal story". And in that respect the theatre becomes spiritual space of the word play, an existence within a word. Word grasped in that context seems to be merely an "arrival place", as Artaud defines it in "The Fourth letter on Language", but is also a starting point for dialogue situation. "The theatre of the future will not be a theatre in the strict sense. Fascinating stage solutions will not exist in it, there will not be any unexpected visual effects, the baroque that is currently the foundation of theatrical presentation", writes Vasiljev.¹⁵

Eugenio Barba and Anatolij Vasiljev created the so called author theatre in its full dimension, meaning they have their own theatre buildings, a stage they designed themselves (in cooperation with architects, of course). Krystian Lupa creates his performances that we class as "author theatre" in traditional theatres-boxes in Krakow, Wrocław and Warsaw. However, the poetry of Krystian Lupa theatre, analysed thoroughly by Polish theatrical critics in its relation to Kantor and Konrad Swinarski¹⁶, is in many respects very close to the exploration of Vasiljev and Wilson. Although he does not have his own school or a studio, the first versions of his performances begin their development within Krakow theatrical school, where he has been lecturing directorship for years. Lupa works mainly with prose and the main problem he tries to solve in his theatre script is the restoration of a metaphor and rhythm of a poem to a work of prose (especially when working on a dramatic adaptation of a novel). That is the foundation of verbal level of a staging by Krystian Lupa. Actors' dialogues only appear to resemble "dialogues of the deaf" as in Chekhov's plays (whom he has so far not staged). The replies of partners develop parallel to one another, just like closed poetic worlds, situated one alongside another, linked together only with the unifying atmosphere set by the "author" of the staging and the music, being not an illustration but a self sufficient voice in the score that is accompanying the action. Krystian Lupa, just like Vasiljev, does not leave out any situation critical for the spiritual development of his characters but adds the voice of a storyteller to add to and fulfil the motivation of events (Kalkwerk, Moonlighters). During a performance the function of the storyteller varies - sometimes it becomes the inner voice of the hero that has not yet formed into a clear statement, sometimes it creates Brechtian effect of astonishment, but it can also take the part of commentary about things in norvidian sense "unspoken" of in heroes' dialogues. Time stopped in concentrated silence and slowed gestures and glances of actors becomes epic scene time in which the spiritual biography of heroes is relived. Rhythmical repetition of motives, situations and sentences form the construct of scene poetry and give out the impression of actor's simultaneous creation and reproduction of text without any help from the director. Krystian Lupa focuses the attention on one of such moments in his staging of "Malte". It is the moment when Malte recalls George Lassant from out of the darkness, voices his name and from that moment starts to retell the history of his life. For Lupa that is a moment of still, concentrated border; the breath of life is a person that has fallen asleep on a train. A situation that carries little meaning,

relieved of pathos, yet regardless of that, a turning point. Two faces in a barely noticeable contact. A great divide between them, a thin line between the two opposing spheres.....creates an emotional tension of authenticity of an onstage experience"¹¹ And this is probably what the state of magical enchantment of Lupa's performance, well known to the readers of poetry, is based on.

Robert Wilson created a particular form of author-theatre, "actors poetic drama", as seen in "Hamlet: a Monologue", or film-poem, or more accurately video performance-portrait "La Mort de Molière", or one of his first performances - inner monologue based on Dostojevski's "Krotki", "Had I but time", one of Hamlet's last words sets the moment in which the death is already present but the life still allows the hero to reflect on his journey through the earthly valley of tears. ("To tell my story"). The structure of the monologue is closed - the beginning and the end of the performance - the moment before death is approaching. But that moment is stretched in the real time of the performance, in its fifteen chapters reproducing heroes' memory layers on both vertical and horizontal levels. Two female characters, Gertrude and Ophelia, are drawn in space only by the costumes without a defined shape - and the hero's voice summons them on a different scale and in different shades every time. In comparison to the performance "Deafman Glance" where the time was lost in a deaf space, encompassed by boy's gaze, in "The Death of Molière" and "Hamlet" the time is stopped in favour of spatial detail of heroes portrayal.¹² But Wilson performs as an actor-author who remembers himself as a young actor, before he became a director. The connection between the literary piece and film-performance is made known according to the criteria forced by Artaud. Girl's voice during the presentation of Molière's portrait emphasizes: "Ce n'est pas un poème sur Molière. Poème observe Molière qui se meurt. Le poème observe un mortuaire au travail qui est appelé Molière. Le poème n'est pas un film. Le film observe un acteur au travail qui représente un homme mortuaire appelé Molière". A word achieves polyphonic dimensions. A monologue, appearing to be static anyway, becomes a complex dramatic scene where the drama of a situation springs from the multitude of harmonious sounding voices in Wilson's author-theatre. The sounds enhanced by light, the precisely covered choreography, in its symptomatic pathos like the movement of actors in Vasiljev's theatre, create the tension and condensed vibration characterising the atmosphere in the audience of Wilson's performances. The spoken word, balanced and explained according to a precisely covered score decisively affects the authorship character of Wilson's performances. "But Wilson does not merely stage a text, he transforms it into an architecture of sound, which is also apparent in the studied typographical organisation of the printed texts and their titles, and in the geometry that shapes the distribution of individual speeches. Furthermore, not only do the contemporary texts substantiate this authorial gesture, classic texts, too, are 'adapted' by Wilson and their speeches rewrites and revisited on the page. The issue of authorship is central to Wilson's dramaturgy".¹³ Primarily it is the idea of death, the memory in that 'borderline' area between the seen and unseen, spoken of by Lupa and Vasiljev, that is presented in Wilson's performance-monodramas Wilson's last performance is the original interpretation of Strindberg's play 'The Ghost of Sonata' in which he reproduces the structure of dreams in a theatre in Stockholm with atmospheric music by Robert Galluso.

Independent of the important differences in the method of preparation of actors and its functioning in the models of author-theatre, discussed in this article, they are all linked by a single unifying trait, the actors are not discussed and neither are their parts without taking in the consideration the poetry of the theatre they represent. An actor in the author-theatre is like Eve developing from Adam's rib. But this does not lessen the painful feeling of loneliness every actor faces when confronted with the auditorium. In "The notes from the time of experiments Boleslav Smeli" Helmut Kajzar notes down the words of an actor Wojciech Zasadinski, playing the role of the King, who only managed to partake in nine performances before he died: 'Mr. Helmut, in that scene I am talking about myself, about the theatre, about Szajna's scenography, about the loneliness of the actor. You are not aware of this. You have never acted, nor have you felt the spotlight shining on you. At that point I am closest to the audience, while they are furthest away. And however much I call them they must remain in their seats. They will not move. And I know that'.¹⁴

Perrier Paris, *Discours sur de Théâtres*. Paris, Duoad, 1996:417-419.

¹Antonin Artaud, *Dragi list o jeziku*. - Cit.: Krzysztof Willecki, Artaud: kompletna antologija. - "Dialog". 2000/12, 140; Antonin Artaud, *Sobitak za kazivanje*. Budapest, 1969.

²Stjepan Vukosavljević, *Moje uspomenje*. Moskva 1992, 137. Włodkowski, Siergiej. *Cyrowol wyprawy*. *Siergiej wykreślenie goła*. 2. res. Przel. Mirosław Szepiłowicz. Warszawa 1920.

³Teatro Drammatico. *Atti del Convegno di Isonzo*, 8-14 ottobre 1934. Fondazione Alessandro Volta, Roma, 1935:211.

⁴Pedro Pablo Tiviani, *Komentarz do Performera*. In: "Paradigm Teatrów", 2000 Jerzy Grotowski, 1933-1999... str. 523-536; Eugenio Barba. *Nicola Savanne, The Secret Art of the Performer*. Routledge, London 1991; *Stuntalism and the Actor*. By Jean Benedetti. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1988.

⁵Eugenio Barba, *Lord of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*. Black Mountain Press, Centre for Performance Research, Aberystwyth 1999.

⁶*Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1939-1969*. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszko con uno scritto di Eugenio Barba. A cura di Ludwik Flaszko e Carla Pollastrelli con la collaborazione di Renata Molinari. Fondazione Fontana Teatra, 2000.

⁷Franco Ruffini, *Tortura darat: Performer i aktor*. U: "Paradigm Teatrów", 2000:516-523; Pavis, *P.Problems of a Semantics of Gesture*. U: *Poetics today*. Tel-Aviv 1980.

⁸Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*. Holstebro, 1968.

⁹Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*. Kraków 1984:13-15.

¹⁰Tadeusz Kantor, op. cit., 25.

¹¹Antoni Vlastinec, *Sobitak/figa*. Budapest, OSZME, 1998:248.

¹²Mikhail Bakhtin, *Problemy literaturny i estetyki*, Moskva, 1975:98-99.

¹³Ingmar Bergman, *Latvian master*. Budapest, Europa, 1988; Peter Brook *Metafizika teatra* (not U: *Rydzijevski teatr*. *Or B de Ja*. *Kazgony pod zaslugy viera*. Moskva 1999:31-53.

¹⁴Antoni Vlastinec, op.cit., 249, 315.

¹⁵Grzegorz Niekolek, *Sobowito i usipia*. Teatr Krytyka Lupa. Kraków, 1997.

¹⁶Krzysztof Lupa, *Kilka ludzich refleksji na temat fotografowania teatru*. In: "Teatr". 1992, 70:17-18.

¹⁷Sepi Enkid, *Robert Wilson monologia*. - "Vilgintinik", 1997:6.

¹⁸Rosina Marano, *Robert Wilson and the Idea of the Archive*. - U: "Performing Arts Journal Publications", New York 1991, vol.41:68.

¹⁹Hilary Kujawa, *Żołni i erze*. Warszawa 1976, str. 169-170.

Translated from the Croatian by Kristijan Nikolic

Transcultural Actor in the Era of Globalization: a Utopian Project?

In this paper I will try to present my interpretation of the notion of theatrical transculturalism. I try to found theatrical transculturalism on the onto-evaluating concept that supports *relaciones* and differs from the onto-evaluating *oposición* between the rational mind and the body. Such relational comprehension implicitly includes a continuity between everyday and non-everyday performances (Turner, 1989). In other words, *the final way of observing events* (Jung 1971:70), including theatrical events, is of crucial assistance when defining theatrical transculturalism, as I wish to present it in this paper. The argument will lead us to the implicit meanings of *modernity* and *self-identity* (Giddens, 2001), clarifying any possible misunderstandings concerning the discourse of the intercultural theatre (Pavis, 1996). In the end, the answer will be given to the question raised in the title of the paper.¹

Walker, your footsteps are the path,
the path is nothing more;
Walker, there is no path. You make
the path by walking.
(Antonio Machado)

Indeed, what is a path?

1. AN ALLEGORY OF A DEFINITION 2:

Per was the name of an old and wide root, stretching, as they say, from India to Europe. Traveler Julius Pokorny, who was enchanted by roots, asked it one morning: Root, tell me, what does your name mean? The root answered: *attempt, dare, pluck up courage. Hypothetical, isn't it*—replied the traveler and continued his journey. After some time, he came across another root whose name was *peira*. The traveler spoke to it as well, and found out that *peira* stood for *experience*. The traveler eventually spoke to a third root, *feraz*. He learnt that *feraz* meant *danger, unexpected death*. The shocked traveler, who was also a little confused, decided to turn to the trees that were stemming from the roots; he wanted to find out whether it was true what he had heard from their 'parents'. The 'daughter's' name was *experientia*, and the 'son' was called *periculum*, after his father. After the 'daughter' had told him that her name meant *attempt, trial, experiment*, and that the 'son's' name stood for *challenge, danger, peril*, the traveler realized that he was actually enchanted by what is today called *crisis*, which has to do with risk, or some kind of *drama*. He decided not to cease with his questions, but to ask the branches to verify the truth he had heard. The branches were called *peiras*, *peirates*, and *peras*—*set upon, attack, smacker, I am passing through*. After he had learnt this, Julius Pokorny stopped and said to himself: Now I have realized something: the path is experience, experience is myself, the traveler. If the root is experience, and experience is myself, then I am the root. I am an experienced traveler through time; the 'tree' whose root is the idea of 'perilous transition' through self-examination. I am the circle, integrity, encircling. Content with the investment that was worth investing, the traveler continued to travel until his death...

II. THE STORY OF PREGNANT MOTHER GODDESS

... And at this moment the chambers of the *Eleusinian* mysteries opened up before him. Impatient as he was, he stood on the threshold, staring with his eyes wide open into the interior of the chambers. What did he see inside? He saw the animistic, cyclic, holistic, as *He/She* often says: the first godly force—the Pregnant Mother Goddess. What did he hear from the inside? A whisper. Something like a whisper echoed from the inside, you reckoned, a conversation about her. The Whisper said: the Pregnant Mother Goddess is the creator and the source of life, the embodiment of inclusion and not of exclusion. These words drew his attention so much that the traveler decided to enter and listen to the story about her until the very end:

"Mother Goddess Demeter is desperate about the destiny of her daughter Persephone, imprisoned in the underworld of the dead. Once in the underworld, there is no return. Imabe, her maid, feels Demeter's pain. Living through this pain, Imabe gets to its bottom. What is going on? Imabe suddenly feels the power from within her intestines, an urge to move, something opposite to standstill: she begins to dance. She begins to dance in order to express what she understands in this moment: all events that life brings create the meaning of life itself; all comes from "encircling" called life, seemingly opposite to the fall and death, whose constituent element is the fall, and pain, and death. Imabe dances since her scream is not enough to utter what she wishes to say: a new life and a reinvigorated strength of the immortal Demeter does not stem from life and joy, but from death and the deadly female body. In this way, the immortality proceeds in the eternity of Existence, and the rounded female body creates a single body with all that *there is*. How many "roads" are there within her! And all of these roads are interconnected by a single relation: the circle, roundness, encircling, integrality. Actually, the relation itself."

After Julius Pokorny had heard this story, he said to himself: the rounded, round body of the Pregnant Mother Goddess is my paradigm. She is the paradigm of Man. The paradigm of Man includes integrality and "encircling".

If the story about her is the road of the "perilous" transition into what is called the theatre, then the theatre is the resurrection of her story. If the theatre is the resurrection of her story, then the story of the theatre is an exemplary self-examination through relations. It is true that the theatre exists, everywhere. People still exist, as well. Is there anything founded upon relations? Yes, not only before my nose, but within my nose, and from my nose. Hah!... strange... who would have said!—uttered the happy traveler between his teeth.

And then he decided to return to life and go to the theatre. There he felt himself at home until his death. He will also remain there after his death.

III. THEATRICAL TRANSCULTURALISM AND THE NOTION OF UNIVERSALITY

Patrice Pavis five years ago asked the question: What is theatrical transculturalism? The answer was: *the transcendence of particularity in favour of the universality of the human condition* (ibid.: 1996:6). Peter Brook speaks of the same: *the third culture, the culture of relations, the uncovering of lost relations* (ibid.:66). What are lost relations? — I was asked by my spiritual organs (Jung, 1996:20)? The relation, which is not the same as *relata* (Bateson, ibid.:153) is present or absent, therefore, existent, it reveals the multidimensional value of universality—replied my consciousness. What is the multidimensional value of universality? It is a self-organizational/developmental encircling of the process—answered the *dialectical score-settling* between my consciousness and unconsciousness. Why? Because the self-organizational encircling of the process stands "behind" the form, it precedes the form, conditions, but co-exists with it and surpasses it—replied the

objective unconscious, called Sufism³ by traveler 'Ibn Arabi, the collective unconscious by Carl Gustav Jung, and called archetype⁴ by both.

The view behind the image in which we are trapped

In the course of the past two decades, the discourse of the intercultural theatre has become more and more exciting. Most answers to the question "what is the universality of the human condition" arises from the expressive level of the theatrical organism (the logic of results⁵), in other words the sign of an already created theatre play. We wonder, for example, whether Brook's *Mahabharata* truly implements or lets down the others' codes when it moves into its own structure. We come to various conclusions; if Brook had betrayed somebody else's codes, we conclude that foreign parts cannot become acclimatized and not to become deformed at the same time. In a consistent manner, the question is raised: *Does all transcendence necessarily entail the negation of the voice of the other?* (Pavis, *ibid.*:80), and on the basis of the assumption that the universal (...) can be and has been a dangerous and self-deceptive vision, denying the voice of the Other in attempt to transcend it (Carlson, *ibid.*).

My recent research has been focusing on proving that transcendence does not necessarily negate the voice of the Other and that the notion of universality, in its ontological sense, can also be a positive strategy. However, we will not be able to learn about other aspects of the notion of universality, until we are freed from the dualistic image in which we have trapped ourselves. The image of the onto-evaluating dualism has managed to limit our relations with ourselves, and then with the Other, stressing the hierarchic opposition between you and me, the one and the Other. This is also happening with our estimations in relation to the notion of universality in the context of the theatre: undermining the pre-expressive level, as the second level of the theatrical organism, we forbid ourselves the insight into the ontological ground of the notion of transculturalism, universality and transcendence, and at the same time prevent the creation of our own idea related to the conception of these notions. The underestimation of the pre-expressive level as the second level is an example of the situation created out of the positive feedback loop produced by the dualistically oriented mind context.

In other words, if the theatrical transculturality is determined as the transcendence of particular cultures in favour of the universality of the human condition, then the problem issue of theatrical transculturalism should be viewed within the framework of the onto-evaluating concept that supports relations, as opposed to the onto-evaluating opposition between the rational mind and the body. What is shared by both as an attempt is the understanding of the bodily life based on phenomenology. The support of these relations as the onto-evaluating concept brings us closer to the aforementioned image of Pregnant Mother Goddess.

For this reason, I would like to express a few remarks. In accordance to the milieu in which the notion is developing, dualistic connotations and denotations have taken root in the notion of transculturalism. The question is, however, whether it is justifiable to use the notion of transculturalism if we wish to present and define the transcendence of particularity in favor of the universality of the human condition through the prism different from the dualistic one? I think it is, moreover since

a) dualism and non-dualism are different but at the same time similar onto-evaluating concepts; both tell the true state of the matter and what matters should be like, each in their own particular way;

b) if we give up the notion of transculturalism, in order not to exchange this notion for another notion, we lose the counterpoint of the Cartesian dualism, and at the same time, our own ground, phenomenology itself.

c) if we give up the notion of transculturalism, in order not to exchange this notion for another notion, we expose ourselves to the danger of falling into a different form of dualism.

I will use what I call the multidimensional value of universality as the marker for the *third culture* and relations, while I will use the self-organizational/developmental encircling of the process as the marker for the multidimensional value of universality, all of this in order to more specifically determine the notion of theatrical transculturalism. The question is, however, "what is the human condition (of the multidimensional value) of universality"? The answer to this question determines the building tissue of theatrical transculturalism, and the level of theatrical organism in which this tissue should be placed.

I believe that we should understand the human condition of universality as an ambivalent notion. Universality becomes/remains abstract, unless we bear in mind the interpretative aspect of experience. On the other hand, unless we limit universality to the question of *invariants* (Husserl, 1962), we are reducing it to the reductive perspective of behaviorism, or, we are placing it into the context of objectivized, extremely mechanistic reductions related to human actions.

Circular causality is typical of all self-organized systems (Kelso, *ibid.*: 9). The fact that *nothing but experience (...) is the process "striving" towards the "expression" that encircles it* (Turner, *ibid.*:21), underlines my thesis that a *particular experience*⁶ is an example of self-organizational encircling of the process, on the one hand, and that a particular experience is an example of self-organizational encircling in the framework of cultural manifestations, on the other hand, under the condition that we except the thesis that *Erlebnis* would not be *Erlebnis* unless it had its fifth characteristic: mediation through expression (Dilthey, 1989:22). The thesis that a *particular experience is at the same time "experiencing" and "subsequent thinking"* (Turner, *ibid.*, 31) supports the thesis that reflexivity is an essential element of *Erlebnis*. *Erlebnis*, which implies reflexivity, therefore exemplifies the human condition of the multidimensional value of universality.

If we mark the theatre as a form of *Erlebnis* (Hoxha, 1998), important characteristics uncovered by an invariant of *Erlebnis* in relation to the aspect of expression (meaning, knowledge) will show itself as a basis for the theatrical transculturalism as I try to portray it.

a) Experience has always been mediated by expression, which has, in turn, always been socially based. For the man achieves knowledge *not by abstract solitary thought, but by participation immediately or vicariously through the performative genres in socio-cultural dramas* (Turner, 1986:84). Hence, we may conclude that experience, which is socially based, is unthinkable next to its continuous relation with the community, *from where the background distinctions and evaluations necessary for making choices of actions spring* (Tailor, 1985:8).

b) Experience is therefore manifested within the framework of an axiologically clearly defined community.

c) Cultural particularities spring from the interpretative aspect of experience related to an axiologically clearly defined community.

d) The fact that culture is manifested in the framework of an axiologically clearly defined community tells us that the concept of culture is not in itself directed towards constructing a hierarchical relation between various cultural traditions.

e) Cultural individuality is confirmed as constant in an equal relation between particularities, and does not create a hierarchical relation between particular particularities.

f) The inculcated Self is a historically determined Self. The I acts within the framework of a historically determined community. The incorporated culture is improvised through experience (and is in this way manifested) within the framework of bodily fields of individuals.

g) If acting (as an experiential process) cannot be accomplished separately from the Self, then the starting point of any acting (any experiential process) is the inculturated Self, as a socially determined Self. If acting is also the manifestation of the motivated—motivation in turn being the *product of interaction between events and things in the social world and interpretation of these events and things in people's psyches*? (Strauss, 1991:1)—then acting (an experiential process) is a confirmation of the relation between oneself and the Other.

h) If *reflexivity* means being one's own subject and object at once (Turner, 1989:212-213), if we exist through an experiential process, and if the experiential process presupposes the *settling of knowledge* (Leider, 1990), then becoming a subject and object essentially marks reflexivity (experiential process) in relation to the knowledge acquired through experience, in other words, in relation to the program through which the actions of our bodies-minds take place (Keyes, 1992:xiii). If the program creates our inculturated/motivated Self, then the 'view' of the program is the 'view' of our Self. If reflexivity in relation to our Self implies and understands our Self, that *Erlebnis* implies self-understanding through action. If self-understanding through action presupposes the understanding of relationships within ourselves, created through action, and the understanding of these relations in relation to the Other, through action, then *Erlebnis* also implies a longing for integration through action. If we agree that the road of integration is the state of comprehensives (Keyes, *ibid.*), we accept that the reflexivity of *Erlebnis* is longing for life *within the world* and not exclusively *outside the world*. If longing for life within the world presupposes and implies the cognition of identity, the creation of relations is conditioned by the cognition of identity, the institution of particularity, the ability of reflexivity to overcome duality.

i) Particularity is a multi-layered structure. Its layers are in mutual relations, and since they are relational, they become saturated with one another, even when it is (methodologically) hard to separate one layer from another.

Erlebnis is a self-organizational/developmental whole that implies the notion of individuality and integration in the sense of particularity. Individuality in the sense of particularity is not isolation, but is also not its opposite. I will define it by once again pointing to relational ties. Individuality is a confirmation of relations between levels that create particularity by particularity (individuality, wholeness), and, at the same time, a confirmation of the relation between given particularities with a larger unity, of which they are part, and which creates their context of the *ecological subsystem* (Bateson, *ibid.*).

Theatrical transculturalism, integrations, transcendence and globalization

The aim of science is not things themselves, as the dogmatists in their simplicity imagine, but the relations among things; outside those relations there is no reality knowable (Ponciné, 1997:291).

The theatre is becoming *Erlebnis* through the play offered to the spectator. The expressive level is conditioned by the pre-expressive level: the show is created by the work of the actor on him/herself (and by the work of the director for the others). The work on oneself is a *particular experience* which makes theatre the theatre, hence (among other things) *Erlebnis*. The work on oneself, which is a *particular experience*, implies important characteristics of the ambivalent notion of universality. Therefore, it implies a possibility of the realization of individuality into the bearer of the process of the work on oneself, in other words, the stage actor. The problem of the final determination of theatrical transculturalism I consider only as an insight into the

process of self-organization, development, individuality, integration, and the relation of individuality with the unity of the ecological subsystem. In this sense, the scope of theatreology stretches towards the search for the universality of the human condition.

Theatrical transculturalism focuses its pragmatic meaning on the *pre-expressive level* of the theatrical organism, because this level is directly focused on the question of *kinetic relations* (Jung, *ibid.*:70)⁸, which is in favour of the fact that this level has a characteristic way of looking at events through their relations. Theatrical transculturalism focuses its pragmatic meaning on the *pre-expressive level* because the work on oneself belongs to this level, and because the work on oneself is directly related to the possibility of the realization of individuality, integration and the relation of individuality with the whole of the *ecological subsystem*.

Bearing in mind all the above mentioned theses, theatrical transculturalism needs to focus its direct exploration on the moment of the actor's contact with his/her own programme that is necessarily created when he/she applies his/her or any form of *work on oneself* (since any form of *work on oneself* is a particular experience implying the notion of reflexivity, and also since Man, with an embodied programme, is the bearer of any form of *work on oneself*). This implies the following theses:

- a) The contact of the actor with his/her own program, accomplished through the character which is being created, leads to self-understanding, and self-understanding leads to self-development, or integration;
- b) A segment of self-development, implied in the forms of work of oneself, is its original ("ontological") and final possible effect. This effect is visible on the expressive level of the theatrical organism, and at the same time, in everyday practice.

The understanding of the program through the character that is being created implies transcendence in two of its basic senses: in the sense that the creation of the actor's contact with the *personal Shadow* asks for the means of the "other"⁹ (the means for the contact that are obtained from another practice, another profession or another culture), and also in the sense of the so-called imaginary transcendence that presupposes the making of the actor's contact with the *programme* of the character that is being created, and which represents the Other in relation to the actor. What I call the *double transcendence of the theatrical context* implicitly includes *explicit learning*.

The question is: is it right to offer the actor the practice of integration through transcendence, if the notion of transcendence implies the described strategy? What attitude should we take towards the common meaning of the notion of universality and transcendence, that is in turn implied in integrations, the key notion in theatrical transculturalism?

If we confine ourselves to the framework of inveterate connotations and denotations of the notion of universality and transcendence, which make the actual discourse of the intercultural theatre, my idea of the understanding of theatrical transculturalism should be restricted to the theoretical education of the stage actor. Why? Because its pragmatic meaning (more precisely, the aspect of use) would either take us back to the tribalization of the society—on the assumption that integration leads to the so-called necessary examination of the concept of civilization—or it would make us face the utopian project of the civilization: transcendence of particularity in favour of bringing together cultural differences, that has to lead to globalization and, consequently to the negation of the Other. Bearing this in mind, we should point out that the issue of Orientalism as it is presented by Said (*ibid.*, 1991) remains the strongest criticism of the culturological attitude of the West towards the East. And it is justified. But, is it sufficient? No, it isn't.

Why are the notions of transcendence and universality dubious?

The notions of transcendence and universality are dubious because they are determined in relation to the conventional meaning of the idea of globalization, or, more precisely, because the situations emerging out of this positive *feedback loop* are the following:

The placing of global distrust into transcendence and universality creates an intelligent strategy of globalization (it would perhaps be more correct to say of totalitarian dogmatism) that acts *via negativa*. The placing of the guilty conscience because of globalization (and the problem of globalization itself) is the projection of the strategy of assimilation that acts *via* the opposite way. It is moved by complex emotions. The question is whether this projection has remained unconscious or has become conscious—or, more directly: what if this strategy is not only a projection but is also corroborated by the misuse of the *profound knowledge* (whose purpose is the healing of complex emotions, with a previous insight into these emotions), but I leave this to the reader to decide. What I want to define is the effect of this strategy, which acts with a defense mechanism and is corroborated by the misuse of the *profound knowledge*, and which introduces to the phenomena (processes) distorted—in other words unidirectional—meanings, placing them as understandable only within these unidirectional terms. Once they have been placed as unidirectional, their positive (often, not ill-intentioned) *feedback loop* also becomes unidirectional and distorted.

In other words, the problem of individuality (and identity) is the problem of integrity. What needs to be integrated in Man, in order for him to become the true I, is multi-layered levels of his being, whose extreme states are called the conscious and the unconscious, the *ecstatic* and *receptive body* (Leder, 1990). In relation to integration, the identity of Man is an ambivalent state; it is the walk “from self to self” and at the same time “from the self to the Other”. It is the revealing of *the Self itself*, but at the same time it is the potential state of “integrality” of the *self* with all that there is. The state of wholeness is the state of integrality only if it is the state allowing the *self* to feel the connection between its ego and its Self, and through this Self the relation—meaning difference—with the *Other Self*, and the relation with what creates the human Self. The state of integrality is the state of confirmation of difference through relation.

If the search for integrality demands (among other things) transcendence through explicit learning, then transcendence is necessary in so much that it allows the avoiding of globalization. If globalization is directed towards the negation of identity, I will manage to escape globalization only if I manage to find out who I am (if I become aware of the process of transcendence that creates my being-in-life).

If I find out who I am, then I will have found out how much I have in common with the *Other*. Only then does the *Other* have no reason not to believe in love that is given to him. And only the Self that is “alone with itself” is capable of loving, but only if it starts opening up from *itself* towards the *Other*, exclusively through what their relation allows. The *Self* can love the *Other* only if it accepts the *Other* as different from *itself*. And vice versa: the *Other* can prove that it *loves* only if it allows for the difference from the self.

The search for integrality is the search for the understanding of truth, and for this reason justice, as well. The search for justice creates the seed of life and existence.

“CIVIL WARS” as a criterion for testing the validity of my thesis

If the man understands who he/she is, he/she will understand that what he/she calls “dualism” is a unidirectional understanding of dualism. Dualism can be understood in a “different” manner. In dualism that is understood differently, i.e. not unidirectionally and completely, “wrestling” remains with its ontological mean-

ing: the "wrestling" of the mind with the body, like the most profound love act, as a sign of their growing into one, whose integrative force "beats" fruits called the *attributes of the self-development of being*. This is "wrestling", with the purpose of the integration of being, and it is also not "wrestling" in which the "home" of the bearer of the act of "wrestling" is projected. In other words, the attempt to self-develop and make one's own "home" in the inculturated/motivated body-mind of the individual, and does not project it (elsewhere), is self-development in which wrestling, monopoly, and black gold⁹ are exemplified within the individual. And within the individual only. And this is the purpose of civilization. Because I doubt that a characteristic of civilization is its actual marker: the starting of wars, the projection of "homes" with the purpose of "self-development" (the monopoly through black gold¹¹).

The projection of home with the purpose of self-development obscures the measure of relation. And it is filled with unpredictable trag-comedies. Surprising, even for demijunes themselves. So, no projections? Yes. Crnjanski would, I believe, add to this: without any fear, seen through the prism of "bi-directional dualism", not even pacifism would be as strict as it this¹².

Conclusion: is the transcultural actor a utopian project?

The restoration to health from distrust into the notion of transcendence and universality is the second name for the restoration to health from xenophobia, manifested through a transparent fear of learning, of the awareness of identity, of individuality, and of realization of integrity. Since death is also a way of the encircling of the "road", in other words, life. And monopoly is, after all, a polysemic word.

The question whether the transcultural actor is a utopian project or not leads us to the question whether the process of individualization is realistic, or, characteristic for the human being. More precisely: how powerful and ready are we to free ourselves from the fear of revenge, in other words, to face the consequences of truth in our own "home"?

I define theatrical transculturalism as a broadened scope of theaterology that considers the question of development on the basis of the actor's work on his/herself. The pragmatic meaning of this scope consists of the fact that it offers to the actor all possible information of the application and realization of the roads of *liberalization through conscious efforts*, and which he/she should implement in the moment of disavowment of ego-identification. It awakens when the actor applies the method of the work on him/herself, working on the character and the situation. Since the nature of these information in the context of the *pre-expressive level* becomes the marker of the "double transcendence" (the transcendence of the Other as a "means" for the making of the contact with ego-identification, i.e. program, and, at the same time, the transcendence of the actor into and through the program of the character as the Other in relation to himself), the self-development of theatrical transculturalism becomes the marker for the entire context of the notion of integration (individualization).

The entire context of the notion of integration is the marker for the state of integrality. The state of integrality is the process which was eight centuries ago called by Sufi Rumi *the way of the development of a new organ of perception* (ibid.:1871:61).

After we have determined the field of theatrical transculturalism on the *pre-expressive level* of the theatrical organism, we determine its positioned meaning in relation to other notions included in the *syntagma intercultural theatre* (Pavis, 1996). The question of universality and transcendence in relation to the expressive level should be considered only after their meaning had been set within the framework of the pre-expressive level for which they are of utmost importance. This does not mean that the expressive level (including the problem issue of universality and transcendence in relation to this level) should be considered only

from a non-dualist perspective. On the contrary. This means that only the basis that has a conscious insight into absent facts (uncovered by the non-dualistic perspective) and at the same time present facts (uncovered by the dualistic cognition) opens up the possibility for us to freely take sides (in favour of the first, second, or third perspective), according to our own understanding of reality.

Determining the positioned meaning of the notion of theatrical transculturalism in relation to other notions included in the following syntagm brings us to the question of integration in the phenomenology of the theatre, that in turns includes the relation of theatreology towards all other social sciences.

NOTES:

¹ The way in which I approach the problem area of theatrical transculturalism is non-dualistic (that is, it carries the message of non-dualism): I will try to present the thesis that the phenomenology of the theatre implies the scope of "rounding up" the experiential process by means of two allegorical stories. I will also express allusions to certain works and cultures through alterecog labels (Baudrillard, 200:246), and the relationship with the reader will be a non-dualistic relationship with the other. There are two main, mutually inseparable reasons for this. First, according to the non-dualistic perception, the way in which the theses are treated does not mark the other in relation to their content. Second, this paper advocates the narrating of individuality, that is, possibility (x) and capability(x) of movement from the person towards the individual and/or vice versa (Burridge, 1989:243). And the contact with the individual with the collective Shadow, that marks the process of individualization, represents its genuine encounter with the language of fairy tales and symbols.

My "otherness" strives towards expression and not towards imposition or acceptance.

² I have obtained the data on the etymology of the notion of experience from the Indo-European Etymological Dictionary by Julius Pokorny (1964, 1959).

³ "Sufism is believed by its followers to be the inner, "secret" teaching that is concealed within every religion; and because its bases are in every human mind already, Sufi development must inevitably find its expressions everywhere. The historical period of the teaching starts with the expulsion of Islam from the desert into the static societies of the Near East" (Shah, 1968:27).

⁴ Prototype (Archetypes, Namas, "Aya Tabita, noble A'yan Tabita—author's note) (...) are four basic relations that do not possess a definite form (The Arabic, 1995:182). However in their multiplicity are four relations, whose names are Inzaimat (Ibid.:183). (...) the archetype (in) the forming principle of the instructive force (Jung, Ibid.:310) (...) these (archetypes, author's note) (...) are collective principles of forms (Ibid.:302).

⁵ "Il pre-espressivo come livello d'organizzazione del bias scenico appare dotato d'una sua coerenza, indipendente dalla coerenza dell'ulteriore livello d'organizzazione, quello del senso. Indipendente non vuol dire privo di rapporti. Vede che questa distinzione riguarda la logica del processo e non quella al risultato, dove i diversi livelli di organizzazione debbono fondersi in un'unità organica" (Barba, 1993: 163).

⁶ Or, *Islelelele* (Dillard, 1924); *an experience* (Tanner, 1986:35), *lived experience* (Brenan, 1948); *social experience* (Harrap, 1994:14).

⁷ "There is a centre of knowing which has remained obscure, partly due to the apparent naturalness of the lived space, and partly owed to the lack of any projective field arising from the material body itself" (Harrap, Ibid:26). "The naturalness of the lived space is related to the way our own body is, as a vehicle, the stage, and the object of experience at the same time" (Blanks, 1990:5).

⁸ See Barba, 1991, for comparison.

⁹ (...) "pure" self-absorbance and intellectual self-analysis are insufficient means for the making of the contact with the unconscious (Jung, Ibid.:159).

¹⁰ On the meaning of the syntagm black and gold in the context of sufism see Shah, 1968:418-419, and Lings, 1992:43, for comparison.

¹¹ On the meaning of the syntagm black gold in the context of Anglo-American oil policy and the new world order, see Eslingh, 2000, for comparison.

¹² See Orjanski, 1973:119-184, for comparison.

REFERENCES:

- Barba, Eugenio & Nicola Savarese (1991) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, London: Routledge.
 — (1993) *La Canea di Carlo*, Bologna: Il Mulino.

- Bateson, Gregory (2000) *Steps to an Ecology of mind*, The University of Chicago Press: Chicago & London.
- Brook, Peter (1996) u: *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Bruner, Edward i Victor Turner (1986) *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Carlson, Marvin (1996) u: Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Činčanski, (1973) u: Miroslav Kofečić, *Zvečica Danas*, Sarajevo: Oslobođenje.
- Dilthey, Wilhelm (1924) u: Victor Turner, *Očrtanja de teatra*, Zagreb: AC.
- Endaghi, F. William (2000) *Šušćer rita. Anglo-američka naftna politika i novi svjetski poredak*, Zagreb: AGM.
- Gidens, Eriks (2001) *Modernizacija i identitet. Suvremeno i slobodno u doba moderne ere*, Skopje: Tempulum.
- Hanks, William F. (1990) *Referential Practice. Language and Lived Space among the Maya*, Chicago: University of Chicago Press.
- Harrup, Kristen (1984) *The Motivated Body*, London: Routledge.
- Hešča, Miroslav (1998) *Transkulturalizam kazališta Odra Eugenio Barba, magistarski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu*.
- Husserl, Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, New York: Collier Books.
- Tha Azzabi, Malayu al-Din (1995) u: Tončišković Ivana, *Softom i teatrom*, Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Jung, Carl Gustav (1971) *Dinamika nesvjesnog*, Beograd: Matica Srpska.
- — — (1996) *O religiji i drakunima* (1996), Slavonski Brod: Planum.
- Kelso, J. A. Scott (1997) *Dynamic Patterns. The Self-organization of Brain and Behaviour*, London: The MIT Press.
- Keyes, Margaret Frings (1992) *Emotions and the Enneagram*, Novato, California: Molybdate Publications.
- Leder, Drew (1990) *The Absent Body*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lings, Martin (1995) *Što je sufizam?* Zagreb: Sebil.
- Pavis, Patrice (1996) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Rumi, Mawlana Jalaluddin (1971) u: *The Sufi*, Idries Shah, New York: Anchor Books.
- Said, Edward W. (1991) *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, London: Penguin Books.
- Shah, Idries (1971) *The Sufi*, New York: Anchor Books.
- Struss, Claudia i Naomi Quinn (1993) *Introduction*, u: Roy D'Andrade i Claudia Struss, *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Charles (1983) *Human Agency and Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Victor (1986) *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
- — — (1989) *Očrtanja de teatra*, Zagreb: AC.

Translated from the Croatian by Ivana Polonija

The Hole in My World

September 19, 2001, New York City. It's been 8 days since I watched the World Trade Center explode, not from my rooftop like many of my friends did, not from the towers themselves, as friends of friends did, but on my TV, as millions of people did here in the US and around the world. Later that day, I went up on my rooftop, needing to get a sense of the scale, to see the smoke framed only by sky and buildings rather than by my 15 inch Sony. The next day, I headed downtown to walk the streets, to get closer to the people and places of my adopted hometown. The streets below Houston Street were off-limits, but I could see the hole in the city, smell the fumes rising up from it.

It's been 8 days and I'm learning to write all over again.

In the past week, I've pulled out of several writing projects, at first finding it impossible to research the things I'd been intensely studying or to write anything other than short messages to family and friends saying that my wife and I are okay—but we're not, we're alive, but shocked, numbed, left fragile by events. The slightest thing, such as leaves falling from a tree, starts me sobbing. After a couple of days, I manage to reopen some books and start writing, but can only do so in fits and starts and finally stops. Yesterday, I wrote Lada to say that I'm about to pull out, that I can't bring myself to write my piece for *Frakcija*, a piece on the American performance artist Karin Campbell.

For years, I've wandered around this thought from Maurice Blanchot, "Learn to think with pain" — not sure how to think it.

I'm not alone in my numbness, my fits and starts. Friends, colleagues, and students in the Performance Studies department at New York University have found it hard to do anything but console one another, share their stories and their tears. Issues that were so pressing now seem trivial, performances that were so exciting now seem inappropriate. My first assignment for my studio course "Interactivity, Knowledge, Performance" was for students to make a toy. "Make a toy?" "Interactivity?" I've long striven to create a class environment based on a certain rigorous play, yet that space seems so distant now. More profoundly, I sense the critical discourse that I've been using, that so many in cultural studies have been using for well over a decade, is somehow inadequate. More profoundly still, I sense that our very calls to politicize performance, to take action, to challenge, to resist—these calls give me pause, their rhetoric resonating in strange ways with those of the Leaders, the politicians in Washington, the fundamentalists "over there." Surely we must challenge and resist, yes,

and yet...

I feel a need to stay with the pain and remorse, but also a desire to move on, only I can't find the space in which to move.

A few days ago (time has also become confused: it's one long day of destruction somehow. It gets dark and then light, but everyone seems unsure of the time of events: "was that yesterday? the day before?")

earlier today?"). Karin tells me she's pulling out, withdrawing her piece from an upcoming show. It's a very low-tech interactive sculpture called "The Hole." I saw a early version of it out back of her Brooklyn studio long ago: it's a hole in the ground, shaped like her body, reminiscent of the cut-out wall or ground often seen in cartoons, especially *Roadrunner*. For the upcoming show, Karin planned to create a slightly larger version and invite viewers to "embody" it, to place themselves inside it. She had been in the process of installing it, having dug a large rectangular hole in which to place the carefully molded sculpture. Then came the 9-11 call (here in the US, 9-11 scans as "September 11," but also as "911," the three digit phone number we call in emergency situations), and Karin started having second thoughts about the piece. The curator did as well, and called to ask her thoughts. Karin decided there'd been enough fallen bodies, that "The Hole" couldn't be opened now.

Karin, care, *die* Sorge, anxiety, the thrownness of being, missiles and missives—all that's coming down, in play, here.

I met with Avital Ronell several weeks ago for dinner. She told me about her forthcoming book, *Snafidy*. I said I had long fantasized about writing one called *America, the Snafid*. "We" Americans now want decisive action, swift justice, severe retribution. Opinion polls show 85% support for President Bush; similar numbers for going to war. The media has helped focus attention on Asama bin Laden. "We" need a fanatic, a madman so "we" can "make sense" of evil, personalize it, condense it into a single body, one that "our" armies and navies and marines and air forces can find, root out, bring to justice, punish, or "simply" kill. The President says: "Wanted, Dead or Alive." For better and worse, Americans are historically- and geographically- "challenged." While not long tied down to the past or to places, "our" commitment to progress leaves "us" uninterested in "backwards" times and countries. "Our" belief in rugged individualism leaves "us" ill-equipped to understand the complex yet not-so-subtle forces teeming far from the cameras of ABC, NBC, CBS, CNN.

How to turn off what some call the "military-entertainment industry"?

But there are Americans and there are Americans. Last night, the Performance Studies department organized an informal meeting so that students and faculty could gather and reflect on the past week. In addition to several faculty, there were African-, Asian-, and Latin-American students, as well as visiting students from the Philippines, Japan, Taiwan, Turkey, Romania, Venezuela, Puerto Rico, Barbados, Canada.... Everyone had experiences to share. I told folks that in the weeks before the attack, I'd lost two close family members to illnesses and that now back in New York I was drawing on the thoughts and kindness of email messages just as I had drawn on the hugs of my family back in Florida. Other people spoke of lost dreams, dreams of coming to America, to New York, coming back to school, to this department. Though they're here now, their dreams have ridden off into nightmares. No one supported the call to war. There was much criticism of US foreign policies, past and present. There were statements by Americans against the violence found within our society, violence to blacks, to Arab-Americans, to women and gays and lesbians. There were statements against the media, against the US government and people, and against the ubiquity of American flags on shirts and stores and cars and bicycles.

How does a society change its mind? How do we ourselves?

In response to my email saying I couldn't write the *Frakcija* article, Lada wrote back. We'd met online several months ago, and during our exchanges she had expressed her hesitancy to politicize performance

in the wake of the wars in Croatia and nearby countries. Her position surprised me then, since theorizing the social efficacy of performance has long been central to its research here in the US. I could understand her perspective, but rather abstractly. I saw the logic but couldn't feel the affect, the feelings, the intensities which informed it. I feel it now, however, so much so that writing has become nearly impossible. I wrote to Lada, saying she of all people could understand why I cannot write. Yes, she wrote back, she understood, as she had felt the same way at the war's start in Croatia. But she went on to say that she and her colleagues had eventually decided to write about this inability to write. She wrote to me yesterday: "believe me, you CAN write, it is just that you changed your internal focus and a sense of the purpose of writing, even the methodology, the tone and your academic voice."

Other voices on the line: "You're either for the revolution or against it." "Nations must now decide to join the fight against terrorism or face the consequences." "Perform—or else."

Last night's meeting also left me a bit shaken. Critical comments about "the media," "the government," "the flag" now seemed too easy, as if these were monolithic entities, only reactionary in their meaning and use. I tried to articulate my feelings, saying that different forces are at work in and around the media (not only such media as the Internet where I read Chomsky, Said, and Afghani-American writer Tamim Ansary, but even mainstream TV which reports on peace vigils as well as war preparations), the government (eg. my wife and I have friends in the US Justice and State Departments who work on hate crime cases and arms reduction policy, respectively), and the flag (eg. I've just come back from lunch at the neighborhood falafel shop; while eating, I read a newspaper article about police departments around the country investigating murders of Arab-Americans; paying for my meal, I noticed the shop owner had an American flag prominently displayed in the container used for collecting tips: self-defense? patriotism? marketing? some mix? Or again: many of the peace shrines here contain flags, often written on in languages from around the world). I tried to suggest to those gathered that perhaps nouns were failing us, that the very structure of sentences kept us from thinking beyond our own prejudices, and that Lucy Lippard, writing at the height of the "culture wars" in the US a decade ago, had said the left needed to rethink its dismissal of symbols, which effectively gave the right have a monopoly on them. I suggested that symbols, like language, could be "queered," twisted, redeployed, rather than simply rejected outright. I recalled how during the 1960s and early 70s, hippies here had painted vans as American flags and worn shirts and pants made of flag fabric. Some people met my comments with silence, some with glares, some with nods; some seemed confused. Finally another faculty shared an experience from South America, where she had once seen indigenous people carrying a flag of Brazil, a nation that has long oppressed them. I left the meeting feeling misunderstood, but realized that anyone seeking another discourse should expect to be misunderstood and that I myself don't know what I am seeking.

How to think and feel otherwise?

I decided to write about my ability to write, to speculate however naively about the need for another discourse. I knew I wasn't the only one with this feeling. A day or two before, I had written a note to various performance and drama lists suggesting that "in addition to advocating political action we may want to give thought to radical pacifism/passion" (a thought I may have read somewhere in Avital Ronell's work). Teresa Vasconcelos, a Portuguese artist and professor interested in the relation of performance and drawing, wrote back saying: "Perhaps instead of searching to perform freedom, man should begin to understand that within the social system there is no such reality; freedom is only attainable when we accept the abolition of the

concepts of loser and winner.” Jon Erickson, an American performance theorist, forwarded me a letter he had sent to colleagues and graduate students at Ohio State University. It contained these passages: “I believe that the best thing to do is to extend the moment of memorial silence for the victims as long as is possible. It should be time of moral circumspection and inward struggle, not political self-aggrandizement and debate. That time will return soon enough in the course of events, but hopefully our self-conceptions - conservative, liberal or radical - will have been somewhat chastened and transformed. This is in no way to disparage the attempts, but in fact to laud them, to deal with the tragedy that through powerful poetry [quotes from Auden, etc.] that has encouraged introspection, when just silence is inadequate and frustrating as well, since emotions demand expression. I speak only to the specific nature of politicized reaction at this moment. I desire no response to this message and will return none if solicited.”

For those here in New York, we may well look back and recall that, except for one brief storm, the weather has been incredibly beautiful the past week: bright sky, cool air.

I emailed Lada late last night, saying I had decided to follow her suggestion. I then called Karin Campbell to say I had first decided not to write at all, but would now focus on my inability to write. She understood completely, and then told me she herself had decided to participate in the show after all, but instead of showing “The Hole,” she’d made a video tape of the filling of the hole and would show that instead.* I asked if she had any stills from the video and whether she’d considered publishing them along side whatever text I managed to produce. She said she’d email some over right away. Just after midnight, I shut down my Macintosh and climb into bed. Today I write.

*See Karin Campbell's letter to Jon McKenzie attached to the photos of her piece *The Hole Shovelled In*.

“’Tis Pity She’s a Whore”: an Actress and her Doubles between Postcommunism and Posthumanism

Reflecting back, I might describe my search for Sylvia Lacan as an ethnographer’s attempt to decide between two models of the world. The first is made up of identity as simple presence and reality as that which is empirically verifiable and knowable. The second (and in my case prevailing) model envisions the world as a constituted network of competing discourses. The Real is then not something “out there” but a problematized field of agonistic practices in which being is always provisional and performed.

(...)

She shifted between being herself, performing her self, and performing her biography.

Junier Hunt, *The Mirrored Stage: Reflections on the Presence of Sylvia (Batsille) Lacan*.

Preamble

What follows intends to add a chapter in a history (or rather, as has already been proposed, *herstory*) the theoretical underpinnings of which have not yet been fully traced. If, indeed, the starting assumption of any feminist (performance) critique is that “women have been traditionally excluded from philosophical discussions of subjectivity” (Augsburg, 1998, 285), the same could be stated of its major metaphorical counterpart, **acting**: the very term in English, as Judith Butler emphasized for feminist theory (1990), continues to preserve its provocative ontological doubleness: “doing” as simultaneously “being” and “pretending”, “performing” acts, on the world-stage. History and philosophy, even anthropology, of acting all too often assumed the ungendered neutrality of the “subject”, the (*hu*)man (*being*) - as well as of its own particular subject, **the actor** - as their undisputable ground¹. Although recent feminist criticism is doing its best to fill the unwritten space between the historiographic lines devoted to the changing and culturally diversified position of the actor,

¹ I am deriving my conclusions from a random choice of some relatively recent and prominent studies in the field: in France, see Duvignaud’s sociological reflections (1993), in Italy, see Melman’s theory and history (1997), in the U.S.A., see Roach’s discussions of the “science of acting” from the 17th century onwards (1985) or Harrop’s discussion of acting as phenomenon (1992) or, within the semiotic research, the chapters devoted to “the actor” in Anne Ubersfeld’s *École du spectacle* (1982) and even Alzar’s “sociometrics of theater” (1990). Of course, there are newcomers from the feminist perspective, such as Gibson China for modernity (1993) or Mühmann with her “Kulturgeschichten” of actress (2000), but they never tend to insert the female part into any kind of a global scheme or theoretical generalizations of acting. Despite the implicit connections established by Georg Simmel (see Čale Feldman, 2001), we may say, therefore, that the famous essay by S. Kierkegaard devoted to Johanne Luise Heiberg (1997) is a unique example in this tradition of theoretical conclusions drawn by the female acting *difference*. Within the Croatian context, reflections by Branko Gavella in his *The Croatian Stage*, included a survey of the phenomenon of female acting precisely as deeply embedded in the social context of the time - in this case, the turn of the 19th to 20th century in Croatia (cf. Gavella, 1953; for a brief discussion of the so far unexplored importance of his contribution see also Čale Feldman, 1997).

as well as to theoretically affirm the contemporary female theatre and performance art², the actual state of the conceptualization of **the actor's** (!) floating "essence", politics, ethics and aesthetics proves that all the consequences of feminist revisions, both theatragraphic and philosophical, emphasizing female **subjecthood** as a particular case of the inevitable, historically conditioned **subjection**, haven't yet been taken into account. The irony of it all being, of course, the recurrent philosophical terming of female subjectivity as "rooted" in - historicisms and masquerade³.

Oh yes, I will state "my case": in fact, I have reappropriated it, and most appropriately so, since during the last ten years it has almost always been referred to as "the case of Mira Furlan", with that name figuring alternatively as prosecuted by and prosecutor of an entire "imagined community", the postcommunist Croatia⁴. However, this "case", involving what we would today call a "classical" actress, a "star", seems to have summed up in itself all the intriguing facets of the aforementioned historical and conceptual quagmire regarding the homeless status of **the actress**, at the same time opening it up to unanticipated trajectories that lead to unforeseeable post-historical time and space - a futurist prospect of a SF serial kind.

While trying to situate this "case" in the political and theoretical framework of the 20th century's "fin de siècle", my story about its ontological "crossings-over"⁵ will try to follow its lightening path from inherited modernist procedures of aesthetic and political commodification, fetishization and allegorization of femininity-as-masquerade within the local context, to the postmodern, "literally" post-human stardom in a globalist, mediated landscape of simulacra, exemplified by the American "pulp science-fiction", which finally branded Mira Furlan as a double outlaw - half-human, half-alien, nowhere at home.

What Theory?

There will not be any talk here of quality, style or any specific technique or methodology of acting: in fact, this is an anachronistic case, for our actress was and still is a rather traditional professional, trapped in the eagerness to outstandingly represent the so-called "rounded characters" with total bodily, intellectual and emotional involvement - to perform a sort of, roughly put, Stanislavskian **identification** with her characters⁶. But it is perhaps precisely her unreserved commitment to inherited scenarios which constructed female roles according to the historically changing patriarchal obsessions about femininity-as-

² See, for instance, a bibliography in Goodman and de Gay (1998).

³ From Plato and Terrence via F. Nietzsche and O. Weininger to J. Riviere, F. Lacan, and, though with a reversal of values attributed to it as dependent on the "phallic regime", J. Butler.

⁴ One among those who have used the term "case" - this half-judicial, half-medical ascription to our heroine - was, for instance, Bosko Matas (1998): although he was himself treated as a case of a kind by the Croatian media because of the photo of the Croatian concentration camp in Russia which he chose to put on the back side of the cover of his book *Homeland is a difficult question* (1998), he still - while asking himself rhetorically "How to object to Mira Furlan and not be included among her pro-engine persecutors?" - insisted on dismissing her "case" and claimed that the silence in Croatia surrounded "other and more important things" than the question whether she was persecuted on the ground that she was "an easy woman", especially given the fact that she was "wrong" in 1991 and "even more wrong" in 1998, because her, apparently, egoistic attitude in time "developed into an ideology" (for a discussion of this thesis see also Riegg 1998).

⁵ I thank the actor Vili Matula for this phrase (see Marjančič in this issue).

⁶ Let us hear, for instance, what she has to say about her role of Natalja Petrovna from Turgenjev's *A month in the country*, after having claimed that to act is to "give one's face, one's time, one's concentration, emotion and energy to characters" (Vrgoč, 1990): "Natalja Petrovna does not exist outside me, so, this role is me" (Vrgoč, 1991).

masquerade - femininity as social, ethical and ontological void, a receptacle for inscriptions and phantasms⁷ - that prompted not only the psycho-social response to her double acts, *on and off* the stage - the dreamlike stuff of my story⁸ - but also her paradoxical ethical position when she tried to escape that double scenario and turn against the roles through which the public have seen her life and which, as Donata from Pirandello's *Trovatori* realizes, *have been her life*⁹.

Therefore, as much as I want to displace my discussion on the high level of theoretical considerations in order to explain to myself the political and psycho-sociological reasons of "what really happened" to Mira Furlan, the trivialities accompanying such historically bound, early modernist, but still persistent conception of female acting stardom as problematized by Pirandello (cfr. Cale Feldman, 2001) - the indiscretion regarding her privacy as well as the popular sanctification of her public status of actress thoroughly identified with her roles¹⁰ - will inevitably haunt my enterprise as they haunted her, together with, as we shall see, her real and fictional doubles. I will therefore try to present and analyze, as historian Chantal Thomas put it,

"the mythic speech... without taking sides. I am not taking up proceedings but describing a trajectory, following a life, not in its effective biography but in that powerful resonating space, with its blurred contours but all too concrete effects, where gossip, rumor, and calumny take shape" (Thomas, 1999, 21).

Here, only the oxymoronic micro-macro perspective of a transdisciplinary informed anthropological *bric-à-brac* can permit the tricky shifts from denouncing the stunning pertinence of "abusive correlation between myth and reality, between imagined and lived scenes" (ibid, 19), harboured during vulnerable periods of wars and political transitions, to following petty details revealed by media to be poured in hungry mouths of a painfully "divided society".

Anthropology will remain my theoretical ground insofar as my aim is not to let the question of acting-as-existence, being-as-performing, and therefore, actor as subject, more precisely, actress as a female subject, out of my focus: following the idea of Jean Duvignaud that the actor, in "the substance of his social

⁷ This is how she explains the ontology of her profession: "Transfigurability is probably the reason why I am an actress. Changing of identities. The more it is true, real and whole, the better my work, my role is. Does that approach to acting issue from the uncertainty regarding my own identity, does it mean a search for an identity, does it mean that there is no identity of mine? In other words, is the actor someone with an essential internal void, incessantly trying to fill it with all the people acted?" (Vigoda, 1991).

⁸ As stated by the historian Chantal Thomas, who studied pamphlets surrounding "the wicked queen" Marie Antoinette - this discourse "exoticized double who lived her own life" - the aim of my approach is to simultaneously dissolve "a direct relationship" of the "fated and fear engendered by the 'dark continent' of the feminine" with the post-natal personality who figured as its protagonist, and to demonstrate the effects on the "person who has become the prey of a mythic speech act", thereby joining "in the sterility of conscience, whether benign or malignant" (Thomas, 1999, 15). My character, too, was a "victim of dreams", of a "lack of distinction between person and text", overtaken by the phantasmatic power she unleashed" (ibid, 28).

⁹ In all her interviews, from the earliest stages of her career, she insisted that the position of actors in Croatia is one without choice, that they have to helplessly wait, as "things on the shelves", for somebody to "take them" (Interview in *Židelo*, 1981). In 1986, at the height of her success, she sounded rather resigned as to the outstanding tasks given her: "See, I've played Gloria, Anabela in 'It's a pity she's a whore', Ophelia... They are all passive women" (Tandaković, 1986). The situation in cinema is even worse, here "either you are a woman-mother, or a woman-where"; these are "nameless, marginal women in so-called men's movies - women of whom we don't know what they think or feel (whether they think or feel at all), or whether anyone cares" (Vigoda, 1990). A year later, she insisted that in Zagreb, the rule is "use the actresses, and then throw them away" (Mizurvijs, 1991).

¹⁰ A "star" is a careful manager of his or hers (ir)reducible uniqueness - apart from the quality which Simmel praised in great acting - namely the ability to recognize a particular instance of the role imposing itself to the particularity of the respective actor in a unique and non-repeatable way (cfr. Simmel, 1998, 28), the art of the "star" consists in procuring scenes from her private life which would form a narrative structure mirroring her behaviour on stage or screen (cfr. Gencare, 2000).

being", is a "wound corresponding to a particular structure, because he reveals through his body the non-visible, unknown tendencies of a society" (1993, 207), the "case" I am to state should function as paradigmatic for the post-human condition in a precise historical and cultural setting, that of a newly emerged, yet supposedly millennial-old¹¹ state, a post-communist European country in the era of *globalization*.

Actress and Authoress

You must be impatient as to the crux of what this is all about. But we should set our minds for it before we enter the hot spot of the respective controversy: can actor be the sole author of his artistic discourse on stage? And of his "life" as discourse (even when not only acted out but also emitted by himself as opposed to its other narrators, from gossip-mongers to biographers)? Moreover, can actress be the authoress of them both, and if yes, is she more or less so than any (hu)man? Why is the authorship important at all, moreover, when did it become important, both as historical identity and theoretical concept? Although its conceptualizations of the "function-author" referred mostly to the *writer*-as-author, Michel Foucault's essay "What is an author?" (1969/2000) is the unavoidable cornerstone of this reflection, and I will try here to consider some of its relevance to the question of actor-as-author. Namely, even the most incidental theorizations of actorial authorship stress that the paradox of actors relies in

"a discrepancy between their central role in the implementation of theatre communication and their marginal role in the determination of that communication. (...) When they are acting, in fact, they always substitute for other people - characters, authors, directors - and they execute the projects of these 'others' rather than their own. They feel they are creative individuals, but they are mainly perceived, by themselves as well as by others, in their role as actors" (Alter, 1990, 268).

While we may argue that this is an extrapolation of a particular "order of actorial discourse" on the plane of generalities, for the described status does not apply to every historical period and culture, this description is valid to us precisely because of its historical and cultural embeddedness, as an understanding based on theatre practice "relying on a prior verbal text" (ibid., 6), the same we are dealing with now. The very notion of authorship, as theorized by Foucault in the aforementioned essay, is a historical construct dating from the same period of institutionalization of the type of theatre evoked above: a construct, a function-fiction suddenly revealing in Foucault, as a year before in Barthes, its actorial qualities of producing the illusion of "individual creativity", sustained "in fact" by a number of civilisational, cultural and socio-political determinations, and thus, as a theoretical category, "an anthropological motif of the first order" (Bernadet, in Jacques-Lefèvre, 2001, 14). Two points made by Foucault seem here to be crucial: the first one formulates the authorial function primarily in terms of judiciary responsibility, assuming that one becomes an author when one is summoned by a court of law, when one is supposed to have committed a *crime*:

"Texts, books, and discourses really began to have authors (other than mythical, 'sacralized' and 'sacralizing' figures) to the extent that authors became subject to punishment, that is, to the extent that discourses could be transgressive. In our culture... discourse was not originally a product, a thing, a kind of goods; it was essentially *an act* - an act placed on the *hipotat field of the sacred and the profane, the licit and the illicit, the religious and the blasphemous*" (Foucault, 2000, 179, emphasis mine)

¹¹ The political discourse that emerged in this period stressed that the independence of Croatia is a fulfilment of a "millennial dream", enacted through the explicitly invoked messianic mission of its first president (cf. Čađo Feldman, 1995).

Before we see which *crime* Mira Furlan has committed and which court of law summoned her, as well as which crime done to her she denounced in return, let us turn to the second point issuing more directly from Foucault's essay: the name of the author. *Namely*, the authorial name itself undergoes an actorial split between the name of the function-author of a certain discourse and the name of a private bodily self, "the real individual" either claiming his authorial rights or being prosecuted and censored because of them. For Foucault, the "author" is an *ideological* product of a certain *reading*:

"these aspects of an individual which we designate as making him an 'author' are only a projection, in more or less psychologizing terms, of the operations that we force the texts to undergo, the connections that we make, the traits that we establish as pertinent, the continuities that we recognize, or the exclusions that we practice" (2000, 180).

When commenting on Foucault's theory, Niels Buch Jepsen insists that Foucault "has not entirely assimilated the profound consequences of his own work", because he seems still, even while "destroying" him so fervently, to be attached to the author "in flesh and blood" himself¹². Nevertheless, for Buch Jepsen the function-author is not a complete abstraction – it is as a historically valid, 19th century's "mental construction" with a *reference*, though, at least for the post-structuralist approach, without a (real, social) *referent*. However, here also the sphere of *human acts and actions* cannot be totally banished from the (authorial) stage:

"despite the possibility that we attribute the names in a theoretically arbitrary manner, we will find it difficult in practice not to place a text within a scheme of human actions, and human actions are indisputably part of history. (...) The death of the author doesn't necessarily imply the death of the name of the author" (Buch-Jepsen, in Jacques-Lefèvre, 2001, 61-64).

When transferred to the realm of theatrical or cinema acting, this way of conceiving authorship starts to blur the layers of actorial splitting and inevitable gender cross-crossings: *in whose name* is the actress enunciating her acts and signs, since even her very private bodily presence on stage or screen is just a material sign of a discourse of, as we have seen, multiple "others", all with different – real or fictional, male or female – names? And what about her acts on a stage-within-the-stage, the latter being the culture "at large", happening according to a presumably unknown, maybe even non-existent scenario of a long lost author-God?

Doubling I: Postcommunist schisms

Of course, the stage I am going to talk about is not the Calderonian Globe of our conscience under God's surveillance, though some of the elements of my story may seem to have sprung from some medieval genre¹³. The larger stage I will try to set displayed curiously clashing transitional interpretive scenarios, among which "the breakdown of communist Yugoslavia", "the Croatian claim for independence and

¹² One could say "himself, too!", but the women writers were often very reluctant when it came to assuming the responsibility for authorship: in contrast to the narcissistic "I" emerging from the "romantic sacralisation of the writer" (Grande, in Jacques-Lefèvre, 2001, 135), they often chose anonymity, hid behind real and fake co-authorships, invented (male and female) pseudonyms, stretched for justifications of writing extrinsic to it or explicitly undermined their own works (ibid, 129), which is an aspect seriously subverting the presupposed automatic link between the author-function and the person (dis)claiming it, only in this case not from the perspective of its respective historicity, but from the perspective of gender.

¹³ Particularly having in mind the origins of medieval theatre in rhetorical acts, and "the identification of rhetoric in general and of its performance structures in particular with the imperialistic imposition of hegemonic, juridico-political, and theological constructs of civilisation" as well as the recent framings of "the entire problem of legal origins in theatrical terms" evoked by the medievalist Joly Enders (1999, 161-163).

democratic reforms", and "the war waged against it by the Federal Army and Serbian paramilitary forces" were the most representative ones in the Croatian media in autumn 1991¹⁴. Their emergence coincided with Mira Furlan's work on a BITEP theatrical production in Belgrade, her living between two cities, Zagreb and Belgrade¹⁵, and her final appearance on the festival production¹⁶ several days after the Croatian TV showed to the public the tanks of the JNA on their way to Vukovar, strewn with flowers by some citizens of Belgrade on their departure¹⁷. Her decision to perform in those circumstances provoked a relatively huge scandal in the Croatian media whose resonances have not yet ceased, an unresolved trauma of mutual accusations, which its further narrations, doublings and dramatizations – my proper interest here – couldn't resolve and appease. While recognizing the fact that she was not the only one who carried the stigma of the traitor and who was subjected to "the symbolic violence"¹⁸, I would like to dwell on her double difference with respect to the other people facing similar accusations, whether her fellow actors, such as Rade Šerbedžija, or her "sisters in crime", writers such as Dubravka Ugrešić and Slavenka Drakulić, who denounced the Croatian nationalist propaganda, the rewriting of history and the imposing of collective amnesia regarding the past 50 years of communism. As for the first difference, Rade Šerbedžija's fate was – as it seems according to his own statements – distinctly less hard¹⁹, and the issue of his sexuality as a ground for moral dismissal was never tackled. As for the second one, though women writers and intellectuals had to undergo defamations of an almost equal intensity and character, involving the investigation of their genetic and social background²⁰, they were treated as subjects, *authors* of their discourse: their offense was precisely in the fact that they, as women, dared to impose a woman's critical perspective with respect to the priority of national identity, to take hold of the right to logos, a man's long-lasting dominion²¹.

¹⁴ For a more exhaustive analysis of discursive chaos either engendering or creating the chaos of violence within the territory of the former Socialist Republic of Croatia, see Čala Feldman et al. (1993).

¹⁵ This fact will soon be transmitted into an intertextually informed mythification, for one of the episodes of the anonymous (!) feuilleton in *Globe* which engendered her discursive existence as a national traitor was entitled "The tale of two cities" (14. 2. 1992). Even before the war broke out, she was asked to justify that kind of bifurcated nomadism. She then stated that it was due to "private and professional circumstances", that she was aware that she was expected to take her stand, to "take the side of her people, whoever it may be". Out of "obstinacy and spite" she asked herself why she should let "politics to so directly shape, administer and destroy her life", as well as whether her "duty wasn't to retain her right to her own, individual choice – no matter how incomprehensible or treacherous it may seem in the eyes of others" (Maušević, 1991).

¹⁶ In the Croatian media, as Furlan herself has warned me after having read the first draft of this text, this appearance has been announced as the participation in "the opening night of the show", after which Furlan has supposedly received greetings from the same people who have killed Croatian children. The performance itself, says Furlan in her letter, never interested anyone, although it contained a strong anti-war message: "At the end of the performance, actors went in front of the prosecution with half of their make-up and only partly dressed in the costumes, in a state of transformation from 'illusions' to 'reality', and then a pessimistic sound of arriving tanks was heard, that approached more and more – actors were standing, defeated, humiliated by the reality which broke down and destroyed the illusion".

¹⁷ It is Furlan herself who felt the necessity to mention this uneasy scene when she decided to make a statement after the BITEP show: she decided to play, she said, "because of those people in this city who didn't greet the tanks going towards Croatia with flowers and waving" (Perašević, 4. 10. 1991).

¹⁸ When it came to her, Mira Furlan preferred to call it "symbolic rape" (cf. Ilievc, 1998).

¹⁹ Rade Šerbedžija was also blamed for having been on "both sides" at the beginning of the war, although he was opposed to Milošević's regime in Serbia. He also emigrated and started a successful movie career in the U. S. A. For his rather elusive comments on the situation in Croatia see his interview with Mirjana Dugandžija in *Nacional*, 14. 8. 2001, after his grand long-awaited theatrical come-back to Croatia – the performance of *King Lear* on the island of Brioni. Consequently, he puts all blame on the "horrible times" everyone had to get through in his own way.

²⁰ The anonymous (!) article, signed by the notorious "investigative team" appeared also in the weekly *Globe* (10. 12. 1992), and was entitled "The Witches of Rio". The authors hiding behind this anonymity were later exposed, but they never – at least not until now – seemed to express any regret.

and to express their *subjective* visions in a time officially demanding unqualified acceptance of an objective, non-negotiable truth: Croatian innocence and victimhood.

But Mira Furlan was an actress, a body displayed on stage, an object of phantasmatic projections, a representative of others' discourses, not expressing any politically explicit attitude towards the war except a private wish to "perform in the production" and thus not to "sign her own capitulation" (Furlan, 1991a). So, what was her *crime*? Even with all the conscious or unconscious intentions disregarded, one could see Mira Furlan's act as a transgression of one of the archaic taboos, that of "mimetic rivalry", as René Girard would put it (cfr. 1978), regarding the possession of women as protected objects of a given community. At the moment in which a woman steps into the triangle of "mimetic desire" on whose two other points are two collectivities in war, one could say that the horror of mimetic mirroring is activated, of the possibility that the Other is nothing but a mirrored reflection of the community whose possession this woman is, and vice versa, that this community runs a risk of reproducing the features of this Other. By pointing to Mira Furlan's duty to "stay at home" the patriotic discourse not only simultaneously marked and stretched the symbolic borders of "resistance" to aggression, but also willingly rushed into the mimetic horror of atavistic pacity, endangered both by cross-national mixtures (mixed marriages, for example) and the uncontrollable ontological criss-crossings of artistic practice.

For this woman was not any kind of woman-object, but rather a holder of a double "difference" with respect to "humanity" predestinating some creatures for the sacrificial violence²²: a theatre, TV and movie star, never hesitating when it came to the touchy requirements of acting *nude*, she was the late modern Lula, someone who "could be seen not just as a product of modern society, but as a quintessential incorporation of its values. Actress, sex-object, prostitute, performer, spectacle; all these identities render her the paradigmatic symbol of a culture increasingly structured around the erotic and aesthetics of the commodity" (Felski, 1995, 4). To put it with Kierkegaard, in the matter of actresses, "humankind resembles children in the marketplace. (...) The tension of the awkward situation is all the more painful simply because her existence has been a national *affair*" (1997, 318, emphasis mine).

If the actress's discourse deploys itself "in the material of her own existence" (Plessner, 1976, 127), primarily in the material of her own body, then the display of this body, formerly a body of a primadonna of the Croatian National Theater, the metonymy of the national stage, in a milieu threatening the Croatian nation both by the still echoing communist claims on "brotherhood and unity" and by the denouement of its ineradicable fascist mentality as a pretext for war, meant the transformation of the Croatian national body into a body of a (Babylonian) *whore*, a promiscuous "mass". Namely, as Klaus Theweleit persuasively demonstrated in his *Male fantasies*, "a 'people' lifts itself up by dominating nature and is thus differentiated from the 'masses' whose nature it is to incite revolt and to overwhelm" (1983, 89). A Croatian actress accepting to play on a (supposedly decontextualized, purely artistic) stage within a Serbian-world-stage revealed the potential of the national body to yield to its instinct as a "mass", to promiscuously respond to multiple and uncontrollable political scenarios of "yugo-nostalgia", or, as we shall see later, "Europeanism" and "Americanization".

²² "One easily recognizes here Jean-Jacques Rousseau's vision of women. Rousseau consigned women to the enclosed space of the hearth and feared like a plague their presence in the public sphere, in particular the sphere of intellectual exchange (nothing equals Rousseau's horror of women writers) and circulating desire" (Thomas, 1999, 23).

²³ "In order for a determined sort or category of living creature (human or animal) to appear as sacrificable, one has to discover in it a resemblance as striking as possible to the categories (human) which are considered non-sacrificable, without the distinction losing its sharpness, without any confusion being ever possible. (...) Here we deal ... only with exterior or marginal categories which can never form relationships with the community analogous to those connecting its other members" (Girard, 1972, 27). The sacrifice of this phantasm of the society serves the function of "taming the internal violence" (Ibid, 30).

This blending of sexuality and politics was explicit in the titles accompanying the attacks in newspapers ("Hard Times of an Easy Woman"; "Breasts²³ attacking Croatia"²⁴), which proved that the horror of a "mass" not inspired by the masculine transcendental concept of a nation once again, as in the material of Theweleit's analysis, operated through demonization and dismemberment of women's bodily parts, alluding to the core moral essence of the actress's profession as such, aggressive and treacherous even when - nude, exemplifying "the fin-de-siècle association of femininity with nature and the primal forces of the unconscious, yet on the other, ... a surface without a substance" (Felski, 1995, 4). According to a later story written by Slavenska Drakulić, which is to figure among the first literary chapters of Mira Furlan's discursive prominence as a paradigmatic "character", entitled "An actress who lost her homeland" (1993), this protagonist of a live drama was not only called "a Mephisto, a Gustav Grindgens who continued to perform in the theatre after Nazi occupation"²⁵, but also received "letters, anonymous phone calls, insults" and threats that used similar tropes, calling her "Chetnik whore" and describing "graphically, to a detail... how they would torture her to death, which parts of the body they would cut off" (Drakulić, 1993, 79). Of course, these were, to use Catherine MacKinnon's sarcastic expression, "only words"²⁶.

Yes, "tis pity she's a whore": John Ford's heroine was one of Mira Furlan's great successes²⁷ in the Croatian National Theatre, the workplace she lost on the same grounds - loose grounds, since the BITEF performance she wanted and decided to play in was - a play-within-the-play, in which a father in search of a son takes too seriously all that is happening, without his awareness, only *on stage*: *L'illusoire conquête* by Pierre Corneille.

Doubling II: Monumental roles, transcendent appearances

However, the mimetic doubling continued, even after Mira Furlan, having received her letter of dismissal from the Croatian National Theatre, left for the United States, as if replicating the gesture she made only two years before when embodying the archetypal woman-mirror of the warrior, the phantasmatically split

²³ A seemingly natural endowment of a female body, breasts are not only iconographic symbols of fecundity, maternity and erotic attraction, but also a powerful, yet ambivalent, feature of political imagination, at least from the 18th century: their allegorical potential is most notoriously exemplified in Delacroix's famous picture of "the bosomy incarnation of the French Republic"; "Throughout the 20th century, women's breasts have been politicized by various governments for a variety of causes, especially in times of war" (Yellam, 1997, 125, 129). Deployed as an English airbase on the Boeing B-17 Flying Fortress, together with a captain "Slightly Dangerous", in the WWII *façade* act they, as in our example of politically informed pornographic imagination, conflated with "danger, destruction, and victory" (*ibid.*, 118).

²⁴ The former in *Globe*, 31. 1. 1992; the latter in *Tip* (Sever, 1991).

²⁵ This was among the most sophisticated reactions, and came - as a twofold, both theatographic and literary allusion to the German actor whose interpretation of Goethe's *Mefisto* made him famous, and who was also transformed into a character of the Klaus Mann's novel, *Mephisto* - even from otherwise most critically engaged intellectuals of the moment and prominent oppositional writer in all other matters: Zvonimir Maković didn't hesitate to appeal on Furlan to remember Grindgens's case and to reflect upon "her human, civil", and not only "artistic morality" (Maković, 1991).

²⁶ Judith Butler is right when she criticizes MacKinnon's vision of the pornographic performative as effective construction of the social reality, a hate-speech *reinforcing* "what women are", and instead points to its phantasmatic quality offering "an allegory of masculine willfulness and feminine submission ... one which repeatedly and seriously rehearses its own unrealizability" (1997, 68). In that respect, as we shall see, Mira Furlan took these offenses as literally as "her homeland" took her acting performance in Belgrade. On the other hand, recent war in ex-Yugoslavia proved that too many phantasies of this kind have been "rehearsing" their own realizability for one to take them too lightly.

Euripidean Helena, who at the end of the performance in Split 1990 leaves the land - cursed by the war she was said to have incited through her choice of a stranger²⁸ - in a luxurious yacht leading her to some other, maybe uncontaminated ground overseas. Nevertheless, the (Croatian) stage was already set, with a "player-king" as its author-father starring in the rites-of-passage: after having, during his inauguration as "the first president of free Croatia", beared gifts to an imagined infant in a cradle, the newly-born Croatia, and thus fulfilled the "millennial dream", this spiritual carrier of "nationhood" and, accidentally, a great theater-fan, soon needed his people to grow-up, allegorically embodied, following the heritage of the Croatian 19th century drama, in the angelical features of a - woman.

Still, remember, a "people" is more than a "mass", but less than a "nation" (Thewissen, 1983, 86). Hence, as we shall see, a new triangle of mimetic desire and violence, featuring the president as a sober male head taming the female body and its members (the unruly "mass") - into an androgynous unity of the compliant body (the "people") and his own soul (the "nation"), fulfilling the Frazerian archetypal scenario of the "holy marriage" of the priest-king to a female member of the community by which she is treated as ambivalent, holy and yet unclean prostitute (cf. Frazer, 1977, 177-185).

With Mira Furlan, this "unruly urban heroine" (Baljan, 1991) gone, the demon of modernity, individual strong-headedness and urban corruption was successfully banished through its replacement with a healthy rural girl, "the soul of Dalmatia"²⁹, an angel, the new national diva, the actress Ena Begović. She figured as the emblematic Blond Beauty who sheds tears over a "wounded Croatia", a land devastated by thunder of destruction and lightening of bombs, as well as the devoted fiancée embracing the Croatian warrior on his coming home amidst the meadow full of flowers in propagandistic video clips of the ruling party, the Croatian Democratic Union (cf. Senjković, 2001, 112). The paradox of propagandistic efficiency of her appearance and behavior in these clips provoked some curious popular reactions, forcing her to protest in the media against the very "essence" of her profession ("How dare they insinuate that my tears aren't sincere?", Jelinkić, 1995). Following those "video roles", as well as her acceptance of the president's offer to figure on the CDU election list, it was only natural that she was also the one who, after having embodied the grieving mother in black - the live version of Ivan Meštrović's statue, representing "The History of the Croats" - in a performance given in the Croatian National Theater in President's honor, stood in its finale in front of the chorus (the Croatian people) and greeted the Leader on his 75th birthday, as if grotesquely repeating Marilyn Monroe's famous "Happy birthday, mister President" addressed to John Kennedy (cf. Senjković, 2001, 93).

Sadly enough, the mimetic rage has taken hold: the actress involuntarily appropriated the comparison and imprudently expressed her hopes that neither the president nor she "will suffer the same tragic fate" as their unhappy prefigurations (cf. Kosa, 1997). And while the President died of an illness two years later, her own destiny was to die in a car accident on the very day of the Assumption, in the year 2000, under circumstances which were soon narrated in rumours as being frighteningly similar to those accompanying the death of two of

²⁸ It was one of the "spiciest" episode to be savoured by the creators of the notorious media attack, this time under the title "Unfit for the role of her life". Here is what was written under the photo of her as Asphodel: "Desirable to intellectuals and to truck drivers alike - Mira Furlan in the performance of 'The Prostitute's Whore'" (Glasnik, 7. 2. 1992). The same indicative and misplaced "quoting" of her role on the screen occurred even when, ten years later, the Croatian cultural scene demanded that the government finally solve the question of her apartment in Zagreb (cf. Lucić, 2001). Would it be inappropriate to quote Kirksgaard once again? "But why, now, this infamy that causes so much unfairness, you, crutch, to women dedicated to the service of art, why, if it is not that esthetic culture is so rare among people? When it comes to the feminine, most people's art criticism has categories and thought-patterns essentially in common with every butcher's assistant, national guardsman, and store clerk..." (Kirksgaard, 1997, 304).

²⁹ The real counterpart of the role of Paris in our "case" was Mira Furlan's husband, Gosta Gajić.

³⁰ That is what she was called on the sad occasion of her funeral by the director Nora Krstulović (Pariški, 2000).

her TV and movie roles³⁰. It is from this point that both the already mentioned mysterious coincidences and her final sanctification knew no measures, absolving her of all her sins, as the *deus-ex-machina* absolved Medea whom she acted in a performance staged by Ivica Bobin, in which she ascended from a "desert land" - full of garbage and industrial debris of an abandoned breaker's yard - imprisoned in a *golden cage*.

During and after the funeral it was said not only that she indeed suffered the fate of the ancient Greek tragic heroines (cfr. Čadež, 2000), but also that "Heaven can't wait", that "the gods themselves took her to them" (Šomen, 2000), that she deserved that place because she "fought for the freedom and independence of Croatia" and that her "spirit will continue to reside in the Croatian National Theater" (Serdarević, 2000). Not only Marilyn Monroe (or, as no-one dared to put it explicitly, Virgin Mary herself), she was turned into a "Croatian princess Diana" (Polimac, 2000): as the Rose of England, the sacred princess, who epitomized "vulnerability confessed in the spotlight" (Kristeva & Clément, 2001, 172), Ena Begović, too, had dreamt of marriage and children, believing that "love from fairy tales exists and that it would happen to her, of all people" (Fajt, 1994). At the moment of her death, it was repeated, she had her dream realized and was a happy mother of a two-months-old girl: that is why she also could, like Diana, become a god-like creature who, as if once again stemming from Frazerian imagery, dies at the height of her happiness, beauty and wealth only to be resurrected all the more firmly in the collective memory as the transcendental image of national parity, "a legend of the Croatian reality, its beautiful dream and sorrowful truth" (Šomen, 2000).

As the incontestable star, more precisely, "the comet of Helios" (Mandić and Vejnović, 2000), Ena Begović returned to stone she enlivened during the solemn celebration of President's birthday. Granted the right to enter the theatrical pantheon, she was to be literally petrified in a sculpture which was to "express her essence", testify to her "authentic nature": the sculptor Dimitrije Popović envisaged a *two-headed* bust truly representing, in his view, "the inspiration she derived from the medium of acting": the realistic portrait of her person would dominate the sculpture, while a profile representing her as transformed in the character would emerge on one side, so that, using this "principle of doubleness", of "two mutually complementing persons", the sculptor could produce an effect of spaciousness, of a statue talking to his viewer regardless of the side from which he gazes at it (cfr. Ožegović, 2001).

Before we start to wrestle with the inevitable associations on Ibsen's, Shaw's, D'Annunzio's and Pirandello's women-as-statues-and/or-actresses (Irene, Emma Doolittle, Gioconda Dianti, Tada, Donata Genzi), we shall see that the story we are telling is indeed leading to a "local" Ibsenian, D'Annunzian and Pirandellian fictional variant of creating multiple "anamorphic doubles" (see Čadež, 2002), whether of sculptors-directors or of statues-actresses on the stage-within-the-world-stage. Dimitrije Popović was chosen for the said higher duty because of his qualities akin to those of Ibsen's Rubek: the "spirituality issuing from his religious cycles", and, more importantly, while working on a "provocative theme", a series of statues of Mary Magdalene, in which he was endeavoring to picture her "transformation from prostitute to a saint" (Ožegović, 2001). How bizarre it

³⁰ Also, "myth has a life of its own, based on an internal logic, a conventional, profoundly oniric imagery. It is independent of its support: the latter may die the physical death of a body, but the myth still hovers over the corpse" (Thomas, 1999, 21). The particularity of the oniric imagery hovering over Ena Begović was that it was her own body which, while alive, materially inhabited these dreams: the rumours - which are long since considered to be a legitimate material of oral history and anthropological analysis - said that she died just like the character of a Jewish woman fleeing Croatia whom she performed in a TV serial "In Line of Poor", because of the car-brake, the second character said to have haunted her was that of Baroness Castelli from *The Golem* by Miroslav Krleža, whom she performed both on stage and on screen, as an angelically beautiful but ruthless aristocrat who, after having caused the death of a poor proletarian under her carriage and having been released thanks to the political influence of her husband, was killed by her stepson Leone. Ena was herself found guilty of a car-accident several years ago, in which a young biker died, but was sentenced mildly "because of her sincere repentance" although the first accident to appear on the court, as the media reported, the car in which she died was driven by her stepson Leo who stopped the vehicle, warning his father to continue driving, and thus provoked the accident (rumours narrated by A. F.).

seems in this context to evoke once again the contrastive, daemonic pole of the double-headed woman-monster, Mira Furlan, who starred in a controversial, intertextually overloaded play by Ranko Marinković, *Gloria*, written in 1959, in which the female protagonist goes through a martyrdom similar to that of Ibsen's, Shaw's, D'Annunzio's and Pirandello's heroines: a former circus acrobat *Gloria* and now a converted nun named *Mary Magdalene*, she is forced by the church officials, led by a young and fervent priest, to replace in her own flesh the statue of *Virgin Mary*, in order to revive the faith of a small Croatian island during the communist regime by the miracle of her own martyr-like (and actorial) transformation in her religious role.³¹

Gloria, *Mary Magdalene* and *Virgin Mary*, that many-headed actress carrying numerous alien names, dies in a final circus somersault, having lost her faith in acting-as-spiritual-conversion. The parallels I am drawing here, though, do not end with her end. One of the most memorable lines from this play, expressing the rage of the young priest after the inadvertent crying of "the statue" for a mother - who, having lost her son, pleaded with Mary for mercy - sounds as a strange, reverse and retroactive resonance of the popular reaction to the "political" tears rolling down the face of Ena Begović in *ČDMU* spot:

"Those tears there were not your tears, remember that! Those were Madonna's tears! And who gave you the right to shed Madonna's tears?" (Marinković, 1982, 123).

Doubling III: Actresses haunting fictions

You may think, dear reader: let them both rest in peace. But they cannot any more, they already were multiplied, as you will see, in fact and in fiction. Ena Begović had a sister, an actress, too, of equal beauty and excellence, Misa Begović. Starting from that fact which tickled the fantasy of the public with its pornographic associations of "having it with the twins" ("Two sisters in the same bed" says one of the titles of their common interview, given in *Globus*, in the same issue in which started the three-part feuilleton on Mira Furlan's supposed promiscuity), the Croatian writer Pavao Pavličić created a one-act play *Olga and Lina*, dedicated to Ena and Misa. Pavličić took his title from a 19th century Croatian naturalistic novel written by Eugen Kumičić, in which these two female names were given to two sisters, a patriotic angel, Olga, and a cosmopolitan demon, Lina. This typical rift in the concept of femaleness (-as-national-body) offered two different political and moral paradigms: one sister, Olga, is virtuous, religious, nationally conscious and of a mild temperament; the other, Lina, is frivolous, arrogant, promiscuous and a xenophile.

Pavličić didn't only explicitly re-appropriated the inherited 19th century opposition: his newly imagined, re-written female protagonists who live in the Croatian nineties became actresses by profession, just as the sisters who were to embody them on stage³². However, the twin-like capacities of this female actorial couple didn't only incite the audience's curiosity and taste for piquancies of their intimate confrontations: it also, and perhaps first and foremost, duplicated the unresolved mental and ethical conflict represented by the opposed fates of Mira Furlan and Ena Begović. In Pavličić's play, they turn into equally victimized but also equally ferocious voices of the excruciatingly interpenetrating and unsolvable issues of the Croatian past and

³¹ When asked what role she considers to be most similar to her own personality, Mira Furlan said it was precisely *Gloria* (Milić, 1983). "I think that, while playing *Gloria*, I was also in a liminal domain. (...) I have never been more at peace and harmony with myself" (Kosić, 1982).

³² In the interview which served as a publicity for the performance, the two real sister-actresses professed that they liked the best possibly "because it would be hard to distinguish in it where the story of our private life ends and where the acting starts", so that the public will "continuously guess what is truth and what is fiction", because the performance will produce such a "play with the audience", though they haven't suggested anything to the writer who has probably gathered all the information from the media or mutual friends (Matija, 1996).

present political destiny. While Lina, facing the horrors of recent war, chose to work abroad and live freely in Europe, but also to accept minor roles in the European theaters, which she had to earn through sexual liaisons, Olga stayed in Croatia, married a soldier - who was now neglecting her in favor of climbing on the ladder of political bureaucracy - and had two children. Despite her private frustrations, she became a national star by acting in the worn-out 19th century romantic repertoire put on stage for purposes of stirring national emotions, just as Ema Begović accepted the role of Demeter's Teuta both on and off stage, a figure of a warrior-woman who would unite all the Croatian political factions under the same - Croatian - flag³³.

Pavičić, we should also note, introduced a fantastic element of a black leather coat which both of the sisters claim to be their possession, since it belonged to their father. While Olga cherishes it because it once served her father as a cover in his illegal activity for national freedom, carried out during the ex-Yugoslav communist regime, Lina wants it because it is while wearing it that she lost her virginity, thereby inevitably staining its political sanctity with the sexual impurity of her blood and her desire to cross the limits of dutiful decency. Grabbing at the same time the left and the right sleeve of the fatal coat representing the ideological controversies of the recent Croatian history, they remain with their arms for ever glued up in it, for ever together, for ever apart, in a sort of terrestrial hell. The fact that the two female roles weren't distributed according to the actual right-wing engagement embraced by Ema (Ema played the indifferent cosmopolitan Lina, while her sister played the motherly figure of Olga) only added to the underlying ambivalence and internal splitting within the already marketed versions of her public person and her sisterly double: as she already "confessed" before, their private father was a communist, and was now substituted by a public right-wing one, "the great man, the true leader" (Jelinić, 1995).

If Pavičić abstained from "taking sides", still leaving all the ideological burden on the shoulders of female bodies and their sexual choices, another playwright, Slobodan Šnajder, implicitly honored Mira Furlan's victimhood, but, interestingly enough, through her de-sexualization which supposedly automatically attributed to her higher moral qualities. He chose as the protagonist of his, as he calls his newly-invented genre, *counter-biographical* play, entitled *The Bride of the Wind* (1999), the historical character of a Croatian actress Ema Boić, who at the end of the 19th century left the country and sought success in Vienna - then the capital of the Austro-Hungarian empire, then on the verge, just as Yugoslavia was in 1990s, of its dissolution - but sadly ended a suicide. Slobodan Šnajder established a comparison between the two Croatian ends of century: moving between the desire to escape and the opposing desire to be accepted at home, in a country exhausted by damaging political experiments of various ideological leaders - nationalists, anarchists, military officials, who all have their own projections of Ema's, i. e. Croatia's, future, and who all pretend to be saviors of her troubled mind, and, most of all, of her beautiful body - Ema is the epitome of transliminal (including here both the borders of national territories and the ontological borders of living-as-acting) aspirations crushed by the national doom, for she rather chose death than to act in a political madhouse where she was exhibited as one of its most interesting manic cases.

However, as I already suggested, the tragic dignity of Šnajder's protagonist needed once again to be guaranteed by her sexual *ekstasi* and after-life apotheosis in the dreamlike fulfillment of the role of Kleist's Penthesilea, alluded to in the short epilogue of the play. The second irony haunting his Ema Boić (Mira Furlan?) is her predecessor - anachronistic in more than one way - written by the same hand, the protagonist of *The Croatian Faust*, a play which anamorphically mirrored in advance the drama of the 20th "fin de siècle" real protest: in the eighties, Šnajder was one of the rare Croatian writers who dared to thematize the role of the Croatian National Theater during the Ustashi regime, precisely through his emblemizing of a Croatian

³³ Reading her statements before the opening of the play *Teuta*, one gets, once again, shivers down one's spine: "I am generally interested in women who managed to make a difference, although this thing with power ends tragically for them" (Pripic, 1991).

actor, Vjekoslav Afrid, who refused to be “the Croatian Grindgens” and to play the role of Faust under these compromising circumstances, having realized that appellations made in the name of the “high culture”, of its ethical and metaphysical (non)groundedness or ontological separateness from the world of the political pragmatics only support its most malicious executors. Why shouldn’t, then, one may ask, the same logic of ethics apply to Ema Boičić/Mira Furlan’s choice *not to refuse* to play in the capital of a falling multinational (monarchist/communist) empire, which waged a war against its unruly members?

Doubling IV: Posthuman gender flies into space

But the national “doubles” weren’t the only one to play with the actress’s “crossings over”. Mira Furlan fled to the United States, “another planet”, as she said, in comparison with the world she left³⁴. After being for quite a while without any job in the theatre, she was to “literally” land on another planet, there where she belonged according to her mythic role of a former “Whore of Babylon” vainly watching her reflection in the looking glass³⁵: in a SF TV series *Babylon 5*, in which, however, she turned into a savior of humankind. Furlan’s experience as a social and national outcast, horrified by the public attention directed towards her in real life, must have led her to eagerly embrace a posthuman condition of a fictional Minbari alien³⁶, “ambassador (!) Delenn”: not only a being “with a male element”, “a lot of intellectual power... so unusual for a female character”, a “hybrid of the human and Minbari races” (Peremon, 1998), but also a being with a face so inhumanly deformed that one could hardly recognize underneath the mask the actual identity-features of the actress.

Looking as if having undergone a series of “surgical performances” similar to those envisaged by the feminist performer Orlan³⁷, Furlan was, however, very far away from voluntary feminist performative subversions, and instead submitted herself to the logic of commercial consumption of popular culture. She pushed further the process of her commodification, only this time through a kind of reverse procedure, unwillingly joining Orlan’s *de-performances*: far from being beautified, she was covered with an additional, artificial skin, and became a monster “at odds with any identity whatsoever; no body, no gender will do”, constructed as a “post-human gender, a gender beyond the body, beyond human, a carnage of identity” (Halberstam, 2000, 58)³⁸. However, her monstrosity wasn’t there to “confirm that the evil resides in specific bodies”, quite the contrary: after the historical experience of Nazism, we have to admit that

³⁴ “With respect to Zagreb Los Angeles is already physically another planet” (Lasić, 2000).

³⁵ “In the medieval art of northern Europe they (mirrors, L.C.F.) usually appear as emblems of (female) vanity: mermaids carry them; idleness commonly looks in one in illustrations of *The Romance of the Rose*; the Whore of Babylon holds a looking glass in the Apocalyptic tapestries at Angers (Belsey and Belsey, 2000, 174-175).

³⁶ As you can imagine, the Croatian media didn’t hesitate to capitalize on this supposed double de-patriation, a both artistic and personal degradation, using the following titles “Alien from Babylon” (Škrebota Delenn) (ib., 14. 5. 1994), “Mira Furlan lost in space” (Gleber, 3. 9. 1993) or “Alien of the pulp-porn” (Glas Slavoljubi, 16. 1. 1999), an article critically pointing to her awkward status in the Croatian press, and offering an interesting hypothesis, namely that she was forgiven for all she did when it was known that she became a mother of a son, Mark Leo.

³⁷ They were undertaken by this artist in order to “expose the ideological discourses producing the body”, and the “body as a historical and cultural construct”, especially the female one, constituting “women as inferior beings dependent on doctors” (Angberg, 1998, 286).

³⁸ With such a make-up, requiring 4 hours to apply, “You don’t know who you are anymore. Your face, which you’ve learned how to use, is no longer there. The make-up is limiting, but it also gives a certain amount of strange freedom because you’re not bound by any realistic boundaries. You do whatever you want” (Purcusan, 1998). Just as the life in America permits: “Reinventing oneself seems to be the norm in America”, says Furlan in another interview (Kinsey, 1999).

"modernity makes monstrosity a function of consent and a result of habit. (...) We wear modern monsters like skin, they are us, they are on us and in us. Monstrosity no longer coagulates into a specific body, a single face, a unique feature, it is replaced with a banality that fractures resistance because the enemy becomes harder and harder to locate, and looks more and more like a hero. What were monsters are now facets of identity; the sexual other and the racial other cannot be separated from self" (ibid, 57).

That is why Mira Furlan came across as a double alien, ambassador to humans, a creature from the "Balkan ethnic wars" among Americans, only to "bring her special talents to bear on her role" (Percenson, 1998), and the rest of the fictional world surrounding it: *the real* story of *the real* actress corroded and cannibalized the noble character of Delenn³⁹ from within - or was it vice-versa? Not only did the public start to demand answers about *the real* Mira Furlan, so that the monstrosity mask progressively retreated as Delenn "discovered" she, too, had some human genes after all, the script was also more and more contaminated by the monstrosity of "Mira Furlan's Past"⁴⁰ - "Delenn's feeling of isolation, the cycle of hatred between Narns and Centauris, the questions of whether there should be intervention" (Percenson, 1998). Or was it due to the fact that the war in ex-Yugoslavia "was happening right at the time" she "was doing the show"? Or rather that, unfortunately, no matter how horrible and uncanny, "it's so universal, it could happen anywhere, anytime" (ibid)? With all its seemingly promising crossings of "national, sexual, economic borders", it appears that

"the posthuman body is still saturated with the stories of humanity that circulate around it; it speaks a language straddling the borders between health/sickness, male/female, real/imaginary. It tells its stories, however, through those already told; it rips off the past to refuse the future" (Rabinowitz, 2000, 43).

When asked about her carrier, Mira Furlan is rather nostalgic with respect to theatre, which is not, as she says, much appreciated in the United States⁴¹. For, if she were answering Philip Auslander's question "what is the status of live performance in a culture dominated by mass-media?" (1999), Mira Furlan would surely say "none": instead of a small local public insidiously familiarizing with her and touching her in the street as it used to, the entire globe can now visit her numerous web-sites, explore and surf all throughout her different virtual lives and bodies, past, present and future⁴².

Epilogue: Antigone

If theoreticians of queer-politics, such as Judith Butler, can descend so deep into history and seek for such an ancient dramatic myth as Sophocle's *Antigone*, in order to find some unexplored and profitable ground for an alternative, be it feminist, queer or more generally political, who could blame an actress for doing so? One of the major attempts at a theatrical carrier in U. S. was Mira Furlan's interpretation of Sophocle's *Antigone*, under the direction of her husband, Goran Gajić, in Los Angeles in 1995. The play had

³⁹ "No character is as much of an enigma" (Percenson 1998).

⁴⁰ I learned all this on various web-sites concerning Mira Furlan as an actress and her role of Delenn: one of the articles which appeared in *New York Times Special Features*, contained precisely the aforementioned phrase: "Babylon 5 mirrors parts of Mira Furlan's past" (www.goocities.com/~mls/foration/es/repst1.htm).

⁴¹ "You don't do theatre to make money here" (Furlan answering the TVCles Bulletin Board, on 19. 1. 1998).

⁴² "Unlike many American actors, Furlan is not particularly intimidated by the Internet sites which she reads occasionally, nor by the sheer number of fans. She was a victim of stalkers in her native country, and actually finds American fans far more respectful and kind than those from her homeland. But the intensity of passion of the viewers for the show makes her worry about the influence of television over its viewers. 'You ask yourself, do they take it for reality? Are they aware of it being just a TV show?' she wonders" (Green, 1999).

some "elements they wanted to accentuate to mirror the Yugoslavian situation" (Kinney, 1999), with Mira Furlan, of course, as *its* Antigone. The parallels with the classic plot easily invade our imagination: Mira Furlan was in-between two former "brothers", Croats and Serbs; the latter having been proclaimed enemies of her homeland, she still considered them human beings with a right to rites of respect (in) which she performed - thus, as Luce Irigaray would put it, continuing Antigone's (feminist) legacy of anti-authoritarian "defiance of statism" and its patriarchal roots as represented by national Croats.

However, as Judith Butler suggests, this identification - at least fictionally flattering - with Antigone can carry a problematic legacy, too. In Mira Furlan's case it becomes especially problematic when considered against the background of her bitter "letter to her fellow citizens" (1991b), which, to paraphrase Butler's reading of *Antigone*, confirmed her "deed" through a counter-phantasmatic "speech act" accusing her "imagined community", both national and professional, of sin not only of "words", but also, and especially so, of "silence" and the abovementioned monstrous "consent"⁴³. Namely, to go back to Antigone and her ambiguous Butlerian legacies, Butler suggests that, apart from the blatant fact that this character is a fiction, and therefore not an example one might follow without running the risk of slipping into irreality oneself (2000, 1), she also hardly represents a political stance that might be at least discretely implicated in the very power that it opposes, thus forming an unwilling an inevitable chiasmic - mirroring: "she answers a question that is posed to her from another authority, and thus *she concedes the authority that this other has over her*"; Antigone's reply incorporates the "authoritative voice of the one she resists", keeping "traces of a simultaneous refusal and assimilation of that very authority" (ibid, 8, 11, emphasis mine). Sophocle's Antigone via Hegel via Butler appears as a character not outside the Law, but invoking an unwritten, divine law in contrast to the human law:

"Thus the one who acts according to the law, where the law is always *either* human *or* divine but not both, is always blind to the law that is disobeyed at that instant. (...) This leads Hegel to talk about a 'right' that is tacitly asserted in the commission of crime, a right that is not yet known except in and through the awareness of guilt. (...) " (ibid, 31-32).

The right Mira Furlan wanted to assert when inflicting *guilt* to her fellow-citizens was the suffering of a *particular* individual - herself - "who also happens to be a part of this people" (Furlan, 1991b) toward whom she was accused of not having showed any compassion. According to Hegel via Butler, Antigone - and Mira Furlan in her skin - precisely through her invocation of her outstanding *particularity*⁴⁴ represents a politically and juridically inconceivable claim of specificity which cannot be regulated by any law, because there is no law that has only one possible instance of its application. Antigone is conceived by Hegel as a member of a generalized womankind, because he cannot accept the personhood of an outstanding individual, for him the womankind in general acts counter-politically, thus constituting a perversion and privatization of the political sphere, a sphere governed by universality (cfr. Butler, 2000, 35). While wanting to disobey the law of the national community, Furlan, apart from claiming her outstanding particularity, appealed to her kinship in "the professional community", "the human community" (Furlan, 1991b). But here also one may ask "can there be a kinship without the support and mediation of the state? (...) The two are metaphorically implicated in one another in ways that suggest that there is, in fact, no simple opposition between the two" (ibid, 5-6). Furlan's gesture was, according to her own statement, a "defense of the integrity of the profession": anyway, she "had

⁴³ The accusation, to be true, does not stand: her fellow-actors as well as spectators wrote letters published in *Donat* (9, 11, 3, 32.) and in *Globe* (14, 2.) in which they protested against the treatment of their former colleague and beloved artist. Mira Furlan ignored her public, and, as for her colleagues, remained bitter even years later, when she said that the letter was written out of pure cowardice, with the following subtext: "Just don't do that to us! We're good" (Razeg, 1998).

⁴⁴ Butler specifically points to Antigone's rage in front of Ismene's wish to join her sister in her revolt (2000, 7).

no intention of acting further in the performance outside the BITEF Festival. ... BITEF as an international theatre event attended by the English, Russians, the French, Belgians and even Slovenes" (Furlan, 1991). As Antigone, Mira Furlan "emerged in her criminality to speak in the name of politics and the law" thereby "absorbing the very language of the state against which she rebelled" (Butler, 2000, 5).

Was, therefore, her recourse to Antigone's voice an ethical and performative misfire? Can Antigone be a figure for the future of *acting*, in its double - ethical and performative - sense? Butler is as optimistic as a queer thinker can be: the promising force of Antigone's claim lies in the "manliness" of her speech and political gesture⁴⁵, a hybridity melting with her *incestuous* provenance - which stretches in itself the limits of cultural intelligibility and questions the structural necessities issuing from its untouchable taboo - as well as in her speech act *on the threshold of private and public*, which rearticulates in itself the norms of political representability. Therefore, "if she is human, then the human has entered into catachresis: we no longer know its proper usage" (ibid, 82). When acted by Mira Furlan, this inhuman character's speech acts were forced to border on the additional threshold of "real" and "unreal", adding to the character's offensive particularity the mediation of an actress'es equally, for Hegel, offensive yet crucial uniqueness as it was theorized by Simmel in both its artistic and, potentially, ethically⁴⁶ productive dimension (see Čale Feldman, 2001).

That is how, fictional and in-human, Antigone spoke a public language that not only did not belong to her - confined as she ought to be as a woman to the private space - but that was also, we may add following Austin's reflections, by its very theatrical fictionality grounded in void and misfire. However, as Butler would be confident, precisely the assumption that that language issues from a place of its double illegitimacy could open the aberrant future of its farther - and perhaps more prosperous - re-locations (as is, among others, its relocation in my own, "scientific" scapropriation of its ontological void and risk of performative misfire).

⁴⁵ "She is called 'manly' by the Chorus, Creon and the messengers" (2000, 8).

⁴⁶ Simmel, in his "Philosophy of the actor" (cf. 1908/1998), confronts the normative ideal of a "role" which floats above the particularity of the actor, whose exceptionality relies precisely in his or hers ability to use his or hers own specificity when meeting the demands of a character. Here I insist, though, on the correlation that Simmel draws between the actor's aesthetics and the human ethics, namely on the suggestion that the philosopher sees the same kind of violence in the ethical normativity of a society for which it is impossible to conceive of the ethical acting as of a correlative, indivisible and unrepeatable connection of a particular individual with a particular ethical demand in a particular situation in which he or she is put, a demand which cannot be formalized in universalist terms.

BIBLIOGRAPHY

- Alter, Jean (1990) *A socio-aesthetics of theatre*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Augstburg, Tania (1998) "Orlan's Performative Transformations of Subjectivity", in: *The Ends of Performance*, ed. by Peggy Phelan and Jill Lane, New York and London: New York University Press, 285-314.
- Belsey, Andrew and Catherine (2000) "Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I", in: *Feminism and the Body*, ed. by Linda Schabinger, Oxford: Oxford University Press, 155-181.
- Beljan, Ivica (1991) "Svojejavna urbana herojina" (The solitary urban heroine), *Zapad*, 27, 5.
- Boller, Judith (1990) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Performing Feminisms*, ed. by Sue-Ellen Case, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 270-282.
- Boller, Judith (1997) *Exposable Speech*, London and New York: Routledge.
- Boller, Judith (2000) *Assigner*, New York: Columbia University Press.
- Clément, Catherine & Julia Kristeva (1998) *The Feminine and the Sacred*, New York: Columbia University Press.
- Čadež, Tomislav (2000) "Hoće li Ela Begović postati miš poput Marilyn Monroe?" (Will Ela Begović become a myth as Marilyn Monroe?), *Glasnik*, 25, 8, 39-71.
- Čale, Mirna (2002) *Vojo za riječ* (A Will for Words), Zagreb: Sveučilišna naklada.
- Čale Feldman, Lada, Ines Polica & Ranaa Senčević (1993) *Fear, Death, and Resistance, an Ethnography of War: Croatia 1991/92*, Zagreb: IEF, Matrix Croatia, X-pica.
- Čale Feldman, Lada (1995) "The Image of the Leader: Being a President, Displaying a Cultural Performance", *Colloquia Anthropologica*, 19, 1, 41-52.
- Čale Feldman, Lada (1997) "Postoji li savremeno hrvatsko dramsko pismo?" (Is there a contemporary Croatian women's playwright?), in: *Kvizisti dani u Opatju 1995*, ed. by B. Hadžimović and B. Senker, Opatje-Zagreb: HNK, Opatje, Pedagoški fakultet u Opatju, Opatje za povijest hrvatskog kazališta HAZU, 171-181.
- Čale Feldman, Lada (2001) *Esavljikini sretci* (Esavljik's Town), Zagreb: Naklada MD i Matice hrvatske.
- Dobroslav, Slavenska (1992) *The Balkan express, Fragments from the other side of the war*, New York and London: W. W. Norton & Company.
- Durieux, Jean (1963) *L'Acteur*, Paris: Editions.
- Eichstein, Jean Bethke (1982) "Women as Mirror and Others", *Womanizer in Society*, Los Angeles, 5, 2, 31-44.
- Erdem, Jody (1999) *The Medieval Theater of Cruelty*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Eroeg, Hesi (1998) "Nepodnošljiva lakota nepostojanja" (The unbearable lightness of non-existence), *Feral*, 14, 12.
- Eroeg (1998) "Domovina je teško okupljanje" (The homeland is a difficult quest), *Feral*, 7.
- Faji, Đurđica (1994) "S malo pameti, malo talenta i puno plave kose" (With a little cleverness, a little talent and a lot of blond hair), *Panorama*, 34, 9.
- Ferkai, Mirna (2000) "Stane za Eno" (Tears for Eno), *Slobodna Društva*, 14, 9.
- Felicki, Rita (1995) *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Foucault, Michel (2000) "What is an author?", in: *Modern Criticism and Theory*, ed. by David Lodge with Nigel Wood, London: Longman, 173-187.
- Fuzat, Sir James Gorge (1977) *Zlatna grana* (The Golden Bough), prevo Željka V. Simić, Beograd: Brgoski Grafičko-izdavački zavod.
- Furien, Mira (1991a) "Glasom protiv oca" (Through acting against despair), *Panorama*, 4, 10.
- Furien, Mira (1991b) "A letter to my co-citizens", *Danas*, 11, 5.
- Garsow, Joseph (2000) "Die Schauspielerin wird Star, Ingrid Bergman - eine öffentliche Kunstfigur", in: *Die Schauspielerei - eine Kulturgeschichte*, ed. by R. Möhrmann, Frankfurt am Main and Leipzig: Insel Verlag, 368-393.
- Gavella, Branko (1953) *Avantura glasnice* (The Croatian stage), Zagreb: Društvo izdavača poduzete Hrvatske.
- Gibson Cima, Guy (1993) *Performing women: female characters, male playwrights, and the modern stage*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Grand, René (1972) *La violence et le sacré*, Paris: Grasset.
- Grand, René (1978) *Les choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris: Grasset.
- Goodman, Letha, and Jane de Guy (1998) *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London and New York: Routledge.

- Orren, Michelle Erica (1997) "Stranger in a strange land", www.anotherworld.com/tv/features/Parlan.html.
- Halberstam, Judith (2000) "Stakefide: Posthuman Gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lamb*", in: *Posthumanism*, ed. by Neil Badmington, London: Palgrave, 56-68.
- Harvey, Penelope & Peter Goss (1994) *Sex and Violence, issues in representation and experience*, London and New York: Routledge.
- Hemerick, Boris (1992) "Dvoje sestre u istom krevetu", ("Two sisters in the same bed") *Glasnik*, 31, 1.
- Haas, Janice (1998) "The Mirrored Stage: Reflections on the Presence of Sylvia (Battelle) Lacin", in: *The Ends of Performance*, ed. by Peggy Phelan and Jill Lane, New York and London: New York University Press, 236-246.
- Jacques-Fabrice, Nicole (2001) *Une histoire de la "fonction-café"*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherche LIDIS, 11-13 mai 2001, E. N. S. Fontenay-Saint-Cloud, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Jelenc, Ana (1995) "No stajem se na sam naposljetku u HDZ-ovu spota: kako se retko može ispodrići da sumnja u iskrenost mojih suza?", ("I am not ashamed of having cried in HDZ video clips: how does anyone da doubt the sincerity of my tears?") *Glasnik*, 8, 12.
- Kierkegaard, Søren (1997) *Christian Discourses (The crisis and a crisis in the life of an actress, ed. and transl. by Howard V. Hong and Edna H. Hong*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kinney, Don (1997) "Actress: Two Cultures" www.gocities.com/~infotainment/actress2u.htm.
- Kossa, Hana (1997) "Ne smeta mi Ho novinaru kradu po mom privatnom životu" ("I do not mind journalists harassing me"), *Neveljmo* Dubrovnik, 15, 8.
- Lazić, Igor (2000) "Drugi izgovor" (A second expulsion), *Feral*, 9, 12.
- Lucić, Predrag (2001) "Gola Misa" (Naked Misa), *Feral*, 14, 8.
- Maković, Zvonko (1991) "Razlozi" ("Reasons"), *Danas*, 15, 10.
- Mandić, Jelena i Sata Vejnović (2000) "Eina dah otaže u HNK-u" ("Eina's Spirit remains in the CNT"), *Novi list*, 19, 8.
- Marićević, Ranko (1982) *Četiri drame, Albanuz, Gleruz, Polinuz, Partinuz (Four plays, Albanuz, Gleruz, Polinuz, The Deserz)*, Zagreb: Glasfiki narod Hrvatske.
- Mitar, Branko (1998) "Šteta! Misa Parlan" ("The case of Mira Parlan"), *Autovoj list*, 21, 12.
- Ožegović, Nina (2001) "Eina Begović ponovno u HNK" ("Eina Begović again in the CNT"), *Nacional*, 15, 2.
- Pivčević, Pravo (1999) "Olga i Lina" ("Olga and Lina"), *Forum* 4-6, 486-509.
- Permon, Melissa J. (1998) "Mira Image", *Sci-Fi Entertainment*, February, also on www.gocities.com/~infotainment/miraimage.htm.
- Plessner, Helmuth (1978) "Prilog antropologiji glume" (A Contribution to the theory of acting), in: *Estetika modernog teatra (Aesthetics of the modern theatre)*, pri. Radovan Lazić i Dušan Rajak, Beograd: Kultura.
- Polinac, Nenad (2000) "Treba li Eina Begović postarati u hrvatsku princezu Dianu?" ("Should Eina Begović be turned into the Croatian Princess Diana?"), *Nacional*, 23, 8, 31.
- Pojić, Slavko (1991) "Teza Eina Begović" ("Eina Begović's Thesis"), *Vikend*, 17, 5.
- Rabinowitz, Paula (2000) "Soft Fictions and Inimical Documents: Can Feminism be Posthuman?", in: *Posthumanism*, ed. by Neil Badmington, London: Palgrave, 42-55.
- Senjčević, Reana (2001) *Etnologija i medij (Ethnology and the Media)*, Zagreb: Institute for ethnology and folklore research, in print.
- Serdarević, Sibila (2000) "Posljednji pijesak hrvatskog besnoja" ("The Last Appliance to the Croatian Heroine"), *Školovna Dubrovnik*, 19, 08.
- Sova, Ladišavl (1996) "Sestre na Hrvatsku" ("Sisters attacking Croatia"), *Tip*, 11, 11.
- Sorani, Georg (1976/1988 i 1928) *Filosofia dell'amore, con un commento di Max Weber*, a cura di Flavia Monceri, Pisa: Edizioni ETS.
- Srinca, Branka (2000) "Niko se male čekati" ("Heaven can not wait"), *Vjesnik*, 19, 8.
- Šnajder, Sibolova (1998) "Novjesta od vjetrova" ("Bride of the Wind"), *Kolo* 1, 46-117.
- Žiglic, Davor (1999) "Alina Bata potpisnice" ("Alina of the Pulp-press"), *Glas Slavonije*, 16, 1. 1999, str. 24.
- Theowinist, Klaus (1985) *Male fantasije (Male phantasies)*, Zagreb: Glasfiki narod Hrvatske.
- Thomas, Chantal (1999) *The Whited Queen, The Origin of the Myth of Marie Antoinette*, New York: Zone Books.
- Übersfeld, Anne (1982) *École et spectacle*, Paris: Éditions sociales.
- Valić, Tuzko (1996) "Sestre koje glumimo u novoj predstavi razlikuju se od nas u privatnom životu" ("Sisters that we play in our new performance differ from us in our private lives"), *Nacional*, 23, 2.
- Ward-Davis, Nina (1997) *Gender & Nation*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.
- Werner, Martina (2000) "The Slipped Chlam", in: *Feminism and the Body*, ed. Linda Schiebinger, Oxford: Oxford university press, 265-292.

Re-writing the Codes: Ron Athey and the Textualization of Identity

I begin my essay by examining two crucial cases of "re-writing," two acts of textual modification performed upon two pre-existing coded series:

1. On March 5, 1994, the openly gay and HIV-positive performance artist Ron Athey presented his piece *Four Scenes in a Harsh Life* at Patrick's Cabaret in Minneapolis, Minnesota, U.S.A. The event, sponsored by the Walker Art Center, employed various forms of ritual bloodletting to explore the relations between homosexuality, HIV transmission, and the breach of bodily boundaries. During the presentation, the heavily pierced and tattooed Athey performed further acts of modification upon his already multiply-marked body, at one point inserting numerous acupuncture needles into his arms and scalp; blood flowed from Athey's self-inflicted wounds and ran onto the plastic-covered floor. Despite the provocative nature of such a spectacle, however, another element of Athey's performance seemed of more pressing concern to many members of his audience; toward the end of the presentation Athey carved an abstract figure into the back of his assistant Darryl Carlton, mopped up the resulting blood with paper towels, and then suspended the blood-soaked towels on a revolving clothesline strung over the heads of the viewers. One spectator, fearing exposure to HIV from any blood that may have dripped upon the audience, complained to the local Health Department, prompting in turn a story in the Minneapolis *Star-Tribune*. Within the article, entitled "Bloody Performance Draws Criticism," Health Department Supervisor Rich Danila stated that viewers would have been in little danger even if Carlton were HIV positive: "Unless the cloth was dripping with blood and then dripped into your eye or mouth, there would be little risk," Danila remarked (1A).

Perhaps more significantly, however, the *Star-Tribune* also noted that Athey's performance had been subsidized by the National Endowment for the Arts; the article's offhand remark that the Walker had used approximately \$150 of NEA money to sponsor the event quickly re-ignited national debate over federal expenditure on the arts. On June 23, 1994, the U. S. House of Representatives voted to reduce funding for the NEA by 5%. The reduction was spearheaded by California Congressman Robert Dornan, an infamous opponent of both gay rights legislation and government subsidy of sexually explicit art. Despite the fact that further inquiry had proven Athey's assistant to be HIV-negative, Dornan, with typical hyperbole, claimed on the House floor that NEA head Jane Alexander "defends the slopping around of AIDS-infected blood" (H4895). A similar movement in the Senate, led by West Virginia Senator Robert Byrd, also succeeded in passing a bill that cut the NEA budget by 5%. Once approved by both Houses of Congress, the proposed reduction was summarily signed into law; Athey's performance - its material circumstances rearticulated by the willful misconstruction of its participants' HIV status - thus inspired a "re-writing" of federal law that further weakened an already embattled NEA.

2. In her 1993 text *Bodies That Matter*, Judith Butler enacts a radical "re-writing" of Jacques Lacan's theory of the phallus as the privileged signifier of subjectivity. Butler refutes the apparently ironclad relation between anatomy and phallic authority by maintaining that the phallus is "transferable" and capable of linkage not only to biological males, but to a potentially infinite number of variously sexed bodies and body parts. Butler begins by noting Lacan's claim that certain "organs," namely the male genitals, act as "tokens" or

organizing principles for the initial bodily cohesion acquired through identification with the other during the Imaginary stage of infantile development. Significantly, when this bodily wholeness conceived in the Imaginary appears in the Symbolic domain as a fully formed sense of identity, the phallus - like the penis before it, acts as the pivot point of subjectivity. Can this correspondence between penis and phallus explain Lacan's insistence that only men hold privileged access to phallic agency? After exploring the "relation of identity" that Lacan implicitly posits between penis and phallus, Butler subsequently notes that "the question, of course, is why it is assumed that the phallus requires that particular body part to symbolize, and why it could not operate through symbolizing other body parts" (84). Butler thus detaches the phallus from the penis, arguing that no fixed or stable relation exists between them. Instead, phallic agency is linked to the possessor of the penis by a repeated reiteration of the "essential" connection that ties the two together - a movement that only retroactively endows the penis with its privileged status. As a form of reiteration, however, the evocation of phallic possession is open to acts of critical intervention; indeed, as Butler argues, the transferability of the phallus, its ability to attach itself to any number of sites upon the body, is predicated upon this reiterative process. "Consider," Butler argues, "that 'having' the phallus can be symbolized by an arm, a tongue, a hand (or two), a knee, a thigh, a pelvic bone, an array of purposefully instrumentalized body-like things" (88).

Now that I've laid out my two examples, I'd like to read them one against the other, linking them through the act of "re-writing" common to both; perhaps such an exploration can offer insights into Athey's performance style, the paranoia surrounding HIV infection, and the constitution of individual subjectivity. Let me begin by taking the last example first. Butler's reading of Lacan argues that the assumption of the phallus upon entry into the Symbolic realm relies upon a prior consolidation of bodily borders during the Imaginary stage of development; indeed phallic accession emerges from a process of "inscription" that marks the body with its own somatic contours and thereby ensures the later cohesion of identity. These "inscriptions," however, seem dependent upon a "writer" who makes such marks, as well as a "reader" who translates this text into the site of individual subjectivity. But where, exactly, does one locate the "readers" and "writers" of such inscriptions? Perhaps one answer to this question lies in the centrality of the relation between self and other. In effect, the self "reads" the marks inscribed on the surface of the other, retracing the bodily contours of the other and thus endowing that other with an independent identity. At the same time, this act of reading is also an act of writing; by engaging in a reading of the other, the self delimits its own somatic boundaries, "writing" its bodily contours and thus instating its own sense of subjectivity. This procedure, of course, would operate reciprocally as well, so that the other likewise "reads" across the body of the self and "writes" its own somatic borders in the process. Locked in these simultaneous "readings" and "writings" of one another, self and other engage in the reciprocal reiteration of bodily boundaries, re-citing somatic unity and thus enabling mutual access to identity.

Of course, Butler's urgent call to proliferate the phallic "centers" of somatic unity dispels any illusion of egalitarianism implied by my formulation of reciprocal "readings" and "writings." The passage of the subject into the Symbolic realm of signification will necessarily render the body of the subject a meaningful or "signifying" body. And within a Symbolic system noted for its pervasive sexual inequality, some bodies are inscribed with the mark of privilege, while others are marked by its absence or lack. The male figure is endowed with specific organs that render the body whole, complete, and fully self-contained - a bodily configuration that lends men unquestioned access to independent identity. The female figure, however, lacks these vital organs, and thus appears weak, diffuse, and somehow incomplete - a somatic incoherence that renders female identity a pale imitation of masculine subjectivity. Furthermore, the constitution of this binary gender system provides the foundation for compulsory heterosexuality: if one is marked as a man, one must desire a woman, and vice-versa. Within this normative heterosexual frame, the homosexual subject frequently receives

the somatic inscriptions reserved for the opposite sex. While a gay man, for example, may indeed possess a penis, his desire for other men can only appear as "feminine" within a regime of heterosexual signification, and the spectre of bodily penetration evoked by such "feminine" desire mitigates the "masculine" somatic self-containment that is promised by possession of the penis. To return to my earlier metaphor, the normative straight male subject "reads" such a body - a body marked as a man, but one that just might "take it" like a woman - as potentially porous, as open to penetration, to ebb and flow; such a body comes to stand as the token of homosexual identity, and its bearer is therefore abjected accordingly. Conversely, this "reading" of the homosexual body allows the straight man to "write" his own somatic surface as a contrasting impenetrable fortress, enclosed and impermeable, a fitting site for "masculine" self-identity.

Butler's insistence upon the "transferability" of phallic authority, however, seems to offer new strategies for troubling the privilege accorded certain bodies and, by extension, certain types of individuals. While previous conceptions of identity viewed the body as the immanent "proof" of stable sexed and gendered subjectivities, Butler's work suggests that the body itself is "produced" within the act of reiteration. In light of such a suggestion, I want to consider Athey's performance strategies as a means to recast the body - and thus recast identity itself - as the product of reiterative practices. In fact, Athey's own body, marked by multiple piercings and tattoos, already seems a sort of reiterated surface, a reinscription of somatic contours. Furthermore, Athey's performances suggest a deliberate rearticulation of the processes that consolidate bodily boundaries and thereby establish individual identity. If, to take up my earlier metaphor once again, the self engages in a "reading" of the other that also effects a "writing" of the self, then Athey's performances effect a "re-writing" of his body that inspires subsequent "re-readings" among his spectators. Indeed, the violent nature of Athey's performances inspires an initial shock effect among viewers that recalls an originary state of non-being, a memory of bodily and psychic incoherence that reveals such re-writings and re-readings precisely as the bases of somatic and subjective constitution. Consider, for example, Stephanie Cash's account of Athey's presentation at the New York City performance space PS 122: "Athey described (via a recording) his past heroin addiction and suicide attempts as he calmly inserted a series of hypodermic needles into his arm - from wrist to shoulder, removed them, and then repeatedly and brutally jabbed a six inch spinal needle through his scalp, wincing from the effort and evoking gasps from the audience" (100).

Interestingly, by re-writing the surface of his body, by rendering it open, porous, and subject to penetration from without, Athey's performance techniques replicate the somatic instability of the gay male body demanded by the normative heterosexual paradigm. However, by foregrounding the reiterative nature of his actions, Athey work suggests that this very instability relies upon just such a reiterative process. Indeed, Athey's actions point not only to the citational procedures that form his own somatic schema, but also to those that govern the formation of other, more privileged bodies as well. The very porosity of Athey's body, its ability to spill over its proscribed boundaries, appear to blur the somatic borders that separate self and other; a blurring which indicates that other bodies - those of Athey's straight male spectators, for instance - are likewise open to somatic reformation and refiguration. But if Athey's re-writings trouble the conception of a given bodily contour as immanent proof of a given sexual identity, then the re-readings provoked by his performances often attempt to re-establish the body as just such an emblem of identity. In fact, Congressman Dornan's comments in the House of Representatives provide the perfect example of such re-readings. Dornan begins his assault on the NEA by invoking the spectre of Athey's homosexuality; significantly, Dornan's first remarks on Athey's sexual identity are already linked to the modification of his flesh. Citing Jane Alexander's inaugural address as head of the NEA, Dornan states:

NEA's Jane Alexander has said we must gently introduce our Nation to homosexuality. I went to her introductory luncheon. She impressed me. I thought she was going to stop this nonsense. And here is

what she says . . . with respect to the Athey performance: "His work is a study exploring modern day martyrdom." This is Jane Alexander's moment to retract her confirmation conversion. (H4891). Later, Dorman reads from Alexander's own defense of Athey's performances, paying special notice to the implications of bodily dis coherence contained therein. Dorman quotes Alexander: "The Walker Art Center must defend its decision to stage a performance involving human bloodletting and mutilation - or ritual sacrifice and erotic torture as the institution describes it" (H4895). In the end, Dorman's opinion on the affair is most succinctly stated in his support for NEA budget cuts: "I am voting for this amendment. We will cut 5% with the amendment offered by the gentleman from Florida. Most people here are terrified of the homosexual lobby, but some of us are not" (H4891). By tying the image of Athey's open, bleeding body to the identity of the homosexual male, Dorman repeats the abjection of the gay man on the basis of his somehow "broken" body. And yet, do not Dorman's very actions - the ascription of a given subjectivity according to a given somatic contour - still signal the reiterative process that produces sexual identity through such a retracing of bodily boundaries?

Paradoxically, perhaps, such an understanding of Athey's work is both clarified and complicated by the shadow of HIV infection that hangs over his performances. Of course, the ostensible threat posed by homosexuality to the dominant heterosexual culture has long been couched in metaphors of contagion; the much-feared "spread" of homosexual desire has given rise to multiple narratives of "conversion," and the "sero-conversion" associated with HIV-positivity seems another variation upon this theme. The ongoing hysteria surrounding the transmission of HIV has reinforced the common view of homosexual men as the bearers of contagion, and despite statistics showing a decline in HIV infection among gay men, HIV positivity still registers as a sign of homosexuality within the popular imagination. Noting that a positive response to an HIV antibody test frequently appears as tacit proof of homosexual identity, Cindy Patton maintains that by "speaking into scientific discourse, the person living with AIDS - especially the homosexual man - produces the illusion of confession, a public representation of hidden desires. The HIV antibody test in particular speaks for the homosexual body, and the person with AIDS speaks for the virus, becomes the talking virus" (130).

More to my purpose, however, is the way that medical discourse has described HIV infection in terms of another form of re-writing. According to medical researchers, HIV attacks host cells by invading the cell nucleus and literally re-writing its genetic code, thereby forcing the cell to produce new copies of the virus itself. Thus within the context of Athey's Minneapolis performance, the genetic re-writing effected by HIV infection shadowed the somatic re-writing that rendered Athey's body so porous and permeable; apparently, Athey's performance reduced his body to such dis coherence that Dorman's re-reading of the event caused Athey's own "AIDS-infected" blood to spill out from the wounds of his assistant Darryl Carlton. But how, precisely, does such a linkage of these two menacing re-writings operate within Athey's performance scenario? What is the nature of this message, and how might it trouble the spectator's own sense of somatic integrity - particularly the integrity of the normative straight male subject? Just as HIV threatens to invade the body and re-write the genetic pattern of its host, so does the homosexual male body, with its fluid contours and unruly appendages, threaten to invade the straight male body, to penetrate that body, to render it equally porous and permeable. The contagious threat of HIV thus metaphorizes the contagious threat posed by the gay male body; homosexuality "masks" itself as HIV infection, and thus disguised it menaces the bodily integrity of the heterosexual male. By employing such a metaphor of HIV transmission - a metaphor that "carries" the spectre of homosexual penetration - Athey's work implies that the straight male body, that citadel of somatic integrity, is as open to re-writing as Athey's own; indeed, such a move posits the constitution of all bodies as a product of reiterative practice, the result of a continuous re-citation and re-affirmation of bodily borders.

If such somatic reiterations do indeed secure access to individual identity, then Athey's work - by troubling the conception of the straight male body as "essentially" or "inarguably" intact - may likewise trouble the privilege often awarded to straight male identity itself. However, the fallout from such a revelation - that heterosexual male subjectivity might be threatened by a menace from without - has apparently inspired the various defensive postures taken in response to Athey's performances. Here again, the linkage between HIV positivity and the "open" gay male body comes into play. Representative Dornan's comments in *Concourse*, for example, display a series of defensive moves that repeatedly seek to connect HIV positivity to the dis coherence of the homosexual body. After identifying Athey with a subversive coterie of gay and lesbian artists, Dornan notes that Athey is HIV positive, then posits Athey's death as a token of the ultimate dissolution of the gay male body: "With respect to the Athey performance itself, still quoting Jane Alexander, that excellent actress, 'His work is a study of modern day martyrdom as it relates to AIDS.' Athey, of course, is HIV positive, and we will read in a little blip one day 'Great artist, Ron Athey, dies of AIDS'" (H4891). Significantly, Dornan initiates his defensive actions by denigrating Athey's output as an artist, a strategy which casts doubt upon Athey's eligibility for NEA money; does this attempt to withhold funding also represent an attempt to foreclose the threat posed by Athey's bleeding body? Such reactions seek to conceal the crucial insight that all bodies are subject to "contamination," that no bodily boundaries are truly secure. By forestalling these subversive implications, such defensive actions work to reify the straight male body as intrinsically complete and self-contained - a strategy of somatic preservation that likewise reinforces the primacy of straight male subjectivity itself.

And yet, these efforts to silence Athey's message signals the potential power of his performances; Athey's challenge appears effective precisely to the extent that it provokes such defensive reactions. Within the paradigm I have borrowed from Butler, sexed bodies and sexualized subjects emerge not from a mystified point of origin, but instead from a complicated network of ascriptive reiterations; if this paradigm gains popular currency, then perhaps the era of naturalized heterosexual dominance will draw to a close. As the practices that reinforce bodily boundaries are reconceived as forms of repeated re-citations, then the "varieties" of sexed bodies and subjectivities thereby constituted will appear open to revision and reformation. I believe that Ron Athey's insistent somatic reinscriptions go some distance in imaging this new vision. While Athey's bloodletting rituals may signify the incoherence too often ascribed to the gay male body, they may also figure an alternative to this ascription: a system of somaticity and subjectivity in which the body as "text" remains open to continual revision, and identity morphs in tandem with the body's shape-shifting strategies.

WORKS CITED:

- Abba, Mary. "Bloody Performance Draws Criticism." *Minneapolis Star-Tribune* 24 March 1994: 1A.
- Batler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- Calt, Stephanie. "Ron Athey at PS 122." *Art in America* February 1995: 99-100.
- Penn, Cindy. *Preventing AIDS*. New York: Routledge, 1990.
- United States Congress. House of Representatives. *Congressional Record*: 23 June 1994: H-4891-5.

A Meeting with Franca Rame

an interview by Josette Féral

FÉRAL: *My aim is not to talk about theories of female acting but about theories of acting in general. You said yesterday that you prefer to define your theatre as "female" rather than "feminist". Could you elaborate on this difference?*

RAMÉ: I consider feminism to be a rather hopeless female condition. My opinion is that the liberation of women cannot be actualized while staying away from men. One has to walk hand in hand with man. Sometimes I believe that woman's worst enemy is woman herself. We have to better man and ourselves, too: only in those manner is it possible to reach the "famous" liberation.

FÉRAL: *Are there any differences between a woman and a man, as regards ways of acting on stage?*

RAMÉ: Certainly there are. Because a man can permit himself to do anything he wants on stage, he can put down his trousers and pee in front of the audience and nobody will be offended. A woman, on the contrary, has to be aware of decorum. A male drunkard on stage induces sympathy, a woman who is drunk disturbs. A woman must always have control over herself in order not to fall into the trap of vulgarity. She has to solve some problems which have always been there, but without giving herself up to them. She has to behave with restraint and a certain sense of prudence. I think that the quality of laughter is much more important than its quantity. I could, for instance, make people laugh if I farted, but it doesn't interest me at all to make anyone laugh because of that. I like to make people laugh on the level of intelligence. As Molière used to say, to make others laugh one needs to have certain intelligence, one needs to know how to incite a laughter capable not only to open the mouth but also the brain. A laughter which is not gratuitous is fundamental.

FÉRAL: *You didn't learn your skill in schools for dramatic art. Your school has been the stage. Do you think that education in these places can effectively contribute to someone's acting?*

RAMÉ: The education of the actor is certainly important. However, it is essential that there is something in the actor that the school can never give him. It is called "to have a charm", a "charisma": it is a certain sympathy which is based on an instantaneous contact with the audience. These qualities can be obtained in no school because they are part of the personal heritage of each and every one of us. The school can teach diction, how to be "good" on stage, but afterwards it is the actor who must "interpret", who has to put something original in his way of acting. The school is very important on a cultural or technical level, but there are actors who have never studied and who are wonderful. There are others who, on the other hand, have spent their lives studying without evolving.

FÉRAL: *You just mentioned "charisma". As a spectator, I noticed a distinction between actors who appear to have a lot of presence and the other ones who do not achieve it on stage. Does the word "presence" mean anything to you? Could one develop a presence in an actor?*

RAMÉ: No, I do not think that presence resembles to charisma. You do not have to be six feet tall or be on

stage throughout the performance: it is a quality one has deep down in oneself. There are actors who have an enormously strong personality and it doesn't depend on their height or the frequency of their appearance on stage, but on their capacity to give. It is not a question of "mass" of a certain individual but of something the actor has in him. On the other hand, there are actors whom we see a lot on stage but whom we don't even notice.

FÉRAL: *So, can one learn to achieve it or is it a matter of talent?*

RAME: I don't think one can learn it. You either have it or you don't. I remember when Dario Fo had his debut in the theatre, he was given a small role and in spite of that the people noticed him immediately. It is not important to have big roles, often you can even avoid to talk a lot and still be very incisive.

FÉRAL: *Perhaps it depends on passion, the concentration on the work?*

RAME: When I play I never concentrate. A lot of actors like to concentrate before the performance: they are immobile, they do not talk to anyone, they meditate. For me it is unimaginable. I understand that that can be useful for someone, but when it comes to me, I really concentrate only before the opening night. In the following performances it becomes a mechanical work. I move, I talk, but at the same time I think about other things which have nothing to do with the play. Although I am aware that I am a rather peculiar case, it becomes a mechanical work. It is due to the fact that I am a child of the stage, that I belong to a family of actors whose tradition started in the times of Commedia dell'Arte.

FÉRAL: *There is another concept which is often used, the concept of energy. Is it an instrument with which you work or which you consider important for the actor?*

RAME: These are not the topics I like to discuss. It is evident that you have to have a lot of interior energy. When I audition in order to engage new actors, I see that there are a lot of them who are very nervous, they sweat, they try to concentrate. I understand that the capacity to control one's energy can be of some help, but I personally do not apply this method.

FÉRAL: *Most of the time you act in plays which you have written yourself. How do you approach the notion of character?*

RAME: Generally there is a text which serves as a basis, the function of which is to be a script. I discuss with Dario Fo the modalities, whether something goes well or why it doesn't. Then I learn 60% of the role and after that, on stage, we improvise. The construction of the character begins from that moment. Our advantage is to act in our own plays, which we change from day to day and, if the text permits it, we modify it depending on the political events occurring at the time. Our editor receives the texts for publication only at the end of a tour because it is only at that moment that the play is considered to be complete and finished. We sometimes end with the plays which have been cut, rewritten all over again, in short, completely redone in comparison with their initial form. It is a huge work of constant revision. The performance in which I now act has been taken on a year long tour and I had more than 200 performances. However, it is only now that I feel I have reached the level needed for publication.

FÉRAL: *When you act, do you follow the rhythm of the text or do you adapt it according to the contact with the audience?*

RAME: Our texts are modeled to suit the audience. There is a written text which we could define as a script, which, during the actual performance, we modify according to the reaction of the audience. We listen to the laughs and modify the lines accordingly. It is a continuous crescendo which changes with the audience. Of course, we give the audience all the time it needs, but, in reality, it is the audience who imposes the rhythm. Sometimes it happens that I know in advance the quantity of comic lines, that I know how many applauses I can count on. It is a two-way relationship: if the audience continues to applaud or laugh, it will get tired in the long run, and this is very dangerous. I have to take control again and stop the laughter at a given moment: a small gesture with a hand is enough at an appropriate moment. In this case it is I who directs the rhythm, but the audience will take over and then give it back, and so on. It is a continuous exchange. Anyway, the rhythm is something personal. When I was at a workshop in Denmark, there were actors who asked me to explain how the rhythm works in our theatre. It is impossible! You know exactly when is the appropriate moment to make the audience laugh or when this comic moment has to stop, when is the time to take over the reins. The rhythm in the theatre is the most complicated thing. I would not know how to teach it.

FÉRAL: *So in your performances the audience has a strong influence upon the scenes. Is its contribution more important than in the case of more traditional plays?*

RAME: I think that the audience is very important in all kinds of performances. In a dramatic play one can hear the silence, one is aware of the level of attention and tension.

FÉRAL: *What is the size of your audience?*

RAME: I remember that on the 8th of March, the Women's Day, I acted in a theatre in Milan where there were 2160 persons. It's a huge number! Dario Fo and me have already given performances in front of sixteen thousand people in Palazzetto dello Sport.

FÉRAL: *Does it work? Because there is the distance...*

RAME: It is true, there is the distance, but we have a loud-speaker which is of a very good quality. People come to the theatre in the afternoon to be sure that they will get the seats. Sometimes we had to start the performance at 8 instead of 9, as it was planned because, in any case, we had the full room. These performances are beautiful but very tiring because it is one thing to talk in front of an audience of eight hundred people and quite another to talk in front of thousands. One has to have a lot of strength and also a great confidence in oneself. It is obvious that a play designed for the theatre should be put on a theatrical stage because the theatre is its proper home. However, when we are on a tour and we do not want to lose a town, we accept to give the performance in similar settings: the performances are probably not the best we can do, but the response is always positive.

FÉRAL: *How many people usually come to see your performances?*

RAME: Over five months, normally 150 thousand.

FÉRAL: *Yesterday, during the roundtable you mentioned that you abandoned the infrastructures of the traditional Italian theatre in order to act on the street and to address a type of audience which was part of a social class that today cannot be named any more: the "proletariat"...*

RAME: At the time, in the '68, '70, '80, great battles were fought by the working class, students, there were many parliamentary polls, big movements: women started to be aware of their condition, the feminist movement started by fighting for the divorce laws and for abortion. The housewives fought to be let out of the house, because, I do not know how the things are here, but in Italy, a woman has to follow the tradition and stay at home in order to raise the children and take care of her husband. In the terminology of that time, one designated all these people by the word "proletariat". Today I do not know any more because the times have changed a lot, Marxism and Leninism have lost their meaning. It is awkward, because the word that we have used so much has gone out of everyday use. Political texts have changed, too.

FÉRAL: *Has your audience also been modified?*

RAME: Our audience has since become a mixture. There are those who have been following us for several decades, those who brought their children when they were small and those children who have grown since are those who come today to our performances. The audience that used to attend our performances before always follows us. It is an audience composed of workers, former politically engaged students, housewives, in short, the working people. When we abandoned the structures (in 1962 we have definitely left the institutions and we quit also a show on state TV which was very popular in Italy, because our commentaries were being continuously censored) we have nevertheless found a big audience for ourselves, composed 90% of the proletariat. Afterwards, with the recession, all the groups have dissipated, but when we returned to the state structures this audience again followed us. In spite of all that, in the period between 1962 and 1977 we have been completely effaced from the official panorama of the Italian culture. If we hadn't had the possibility to work in the alternative circles we would have been forced to change our profession. All the official institutions have closed their doors to us. Each time Enzo Jannacci, an Italian singer for whom Dario Fo has written many songs, was invited to perform on television, he was forbidden to mention that the author of the texts was Dario Fo. We have never had any publicity on the television. However, in 1977 we have made a series of 21 TV-shows that had a remarkable success because new generations didn't know us very much. Now we can also think that our audience is a mixture at the level of political ideas: there are people from the left and from the right. Sometimes they oppose us, other times they attack us. We also used to receive bomb threats: but obviously these were extreme cases.

FÉRAL: *Let us return to the actor. What are, in your opinion, the fundamental qualities that each actor should have?*

RAME: The fundamental quality of an actor is to consider his profession as a real profession because if I want to be a plumber, I absolutely need to know how to fit or remove a tap or how to install a tube. In Italy it happens, fortunately less and less every day, that someone wakes up in the morning and decides to become an actor. It is not enough. The main quality of an actor is to be informed, to know what he or she talks about and above all to be professional. Acting is a job as any other, perhaps a more pleasant job but it still remains a job.

FÉRAL: *How do you apply yourself to this profession?*

RAME: I haven't chosen this profession. I started to act when I was still a baby in the arms of my grand-mother. I haven't decided to do this job; I already found it in my life. When I discovered that I wasn't that much interested in it, it was too late to change anything; I was too old. If I continue to do this job, it is simply because through this job I can at least raise issues concerning the conquest of sexuality among women, the fight for the right to abortion and a myriad other causes to defend for which it is worth fighting. Thanks to my job I can permit myself to give money to the workers in factories. In the seventies alone we have given more than a million dollars to the factories. Certain factories have succeeded in keeping the workers on account of the money that we have collected from performances we gave in the evening. The workers themselves came to sell the tickets while the others organized kiosks with coffee for the audience during the performances. All this gives meaning to our work. Last year we gave a lot of performances in order to gather sixty thousand dollars to buy a truck which would serve to transport the handicapped persons because, I do not know how the things are here, but in Italy there are no services of this kind for the handicapped.

FÉRAL: Do you work with the notions such as memory or imagination?

RAME: The work with the memory is something obvious, and the imagination is necessary. You have to transmit a situation, implicate the spectator who is in front of you, who looks at you as if through a key-hole: the imagination is a privileged vehicle, you have to work on it, otherwise you will not be able to keep the attention of the spectator for a long time. As for memory, I would like to read a fragment of an essay, *Il teatro all'antica italiana*, by a great Italian actor, Sergio Tofano, also a child of the stage:

"(...) Here we obviously talk about the real children of the stage, those who are of 'pure wool'; those for whom, in the absolute sense, it does not suffice to be born of the parents-actors. To receive the blessing of confirmation, the first condition was to have the lineage from the old times. There were certain names of famous families whose hailed from the most ancient chronicles.

But the best way to define a child of the stage was that he had, with the maternal lymph, even before he was born, sucked the passion for the theatre and that he had taken part, although he was still unknown, in the blackness of the womb, in the emotions of her life.

There were actresses who indeed performed to the last minute before giving birth. But to be born on stage was not enough; you had to live on it from the moment of the birth, without interruption.

The real child of the stage is the one whose mother, from the moment she begins to work in the theatre again, takes her child with her to the box one week after the delivery at the latest. Afterwards, when it gets older, the moment he starts to walk, he runs down the corridors of the boxes and in the scenery and that, gradually, becomes a sort of a habit for him, almost his second nature. And when on the first occasion, he finds himself on stage for his first appearance in public, he will appear in front of the audience without marveling and fear, as if he were at home, only to repeat with the most simple ease, through an inherited mimetic quality, what he was said to do, and when he learns how to speak, if he had some line to say, he would have in his ear the intonations he heard, so familiar that, night after night, he would not be surprised when he would repeat them in a thoroughly spontaneous manner, with the touch of false truth that children have when they repeat by heart all the lines they had to learn. From that moment on, he would follow his parents on all their travels, theatre after theatre, country after country, like a suitcase...

Their manner of acting was particular, by the ear, made of reminiscences of distant echos, resonances, memories, into which all the intonations and cadences, the inflexions, the accents and the mannerisms with which the tradition has imbued the actors born on stage have melted.

It was an incrustation of ancient tones and old ways which each of the actors had in him, the distant accents which remained in the air of the scenes like a contamination which was difficult to escape from.

The children of the stage acted like that, as birds make their nests and beavers burrow their abode, as if it were a mysterious lesson by nature."

I recognize myself completely in these words because sometimes, even in my everyday ways of speaking, I use the ancient expressions without doing it on purpose.

FÉRAL: *In the drama schools of North America, Stanislavsky is often used as a reference. What is your position on that matter?*

RAME: I have to admit that I am a little critical when it comes to that. Robert de Niro and Meryl Streep see, for example, actors whom I admire a lot, only they are too good! I do not know whether you understand what I am saying: when you see them acting you notice that they are thinking. It is, of course, very important because the fact that you know what you are saying is necessary for good acting, but I think that these actors think too much. For me it is an excess of naturalism. In my opinion one should have more sense of economy. There are certainly excellent schools which are capable of forming an actor, but in my opinion one should keep in mind only what serves us.

FÉRAL: *Among other references actors use to cling to, at a certain moment there were people such as Grotowski. Did you get acquainted with his research concerning the work on the body?*

RAME: Yes, I agree. Personally I have never paid attention to the nourishment or the body but I admit that it is one of my limitations. I am not proud of that and maybe this kind of work could help me.

FÉRAL: *Do you work with the voice?*

RAME: Yes. It is very important for the actor. The work with the voice is essential for the improvement of the hoarse voice or the tone that is too low. I have been performing for seventy years and - I don't think this is laziness or arrogance - it is the work that I do without any effort, without thinking too much. I am not at ease when people ask me at the conferences which kind of warming up I do before I go on stage. I would really like to tell fabulous stories but it would not be true because in fact I do not act: of course, I interpret the character, but I do not modify my voice. Some actors transform themselves, they become other persons. It is true that on stage I do not remain myself, I do perform my characters, but I walk, observe and, in fact, I do it as a job, it is my job.

FÉRAL: *As you know, Eugenio Barba has done research with the aim of finding the laws concerning the actor. Some of these laws concern the non-equilibrium on stage. I would like to know whether it works for you?*

RAME: Yes, I understand, I agree with him on all the aspects but theory does not work for me! It bothers me to talk about how I manage my place in the theatre, but in reality I know everything, even the most hidden places of the theatrical machinery! I say it with modesty: in the theatre I take care of the sound-technique, I do the book-keeping, I sell the tickets, I sew the costumes, I act... When I am on stage and a light goes out, I am the first to notice it. If Dario slows down we start a whole series of secret signals to communicate it and find our rhythm again. We have a whole separate language to do that. Probably I got a lot from my family without them having instructed me in any way, because nobody has ever said to me how to play this or that role. I recognize the engagement of the thinkers you mention but I personally have never felt this need and perhaps I was wrong in that.

FÉRAL: *There is a whole wave, less in Europe but in North America it is rather strong, which defends anti-intellectualism and which fights against the reading of theoreticians such as Craig, Appia, etc. I would like to know whether you think that theory is useful for an actor or whether it is absolutely useless?*

RAME: Yes, it is certainly useful. It depends on the type of the education of the actor. It is an enrichment. Many actors in Italy go from one seminar to another. They go to France, then they go to Germany: they continue to attend these seminars and when they go on stage sometimes they are very good, some other times all these schools have done them no good. Education is important, but it is not essential. Interpretation, however, is not only a matter of instinct: it implies cognition. I would dare to use a big word that nonetheless I find to be the most adequate one: theatre is a science! The theatrical rhythm, the aspect of the sound enters a dimension of cognition. I can say that I know my profession deeply and that I try to practice it in the best way I can. Theory goes hand in hand with practice and all that doesn't fall from the sky, years and years of work are needed. For instance, I don't believe I would have been able to perform in the play I am performing is now when I was twenty-five: one has to achieve ease on stage, the confidence of the audience. In my last performance, I talk about "prostate gland", about "vaginal muscles", "precocious ejaculation" and "temporary impotence", and nobody laughs because I tell them: "there is nothing to laugh about because this is a serious moment for your health"! I address issues so delicate that I do not think there are many plays that touch that. The audience listens and respects it because it knows that I am the same person who talked to people twenty years ago. However, twenty years ago I would not have had the importance and the authority needed to go and talk about the sexual relationship as I do it now, in such a clear-cut way and in a such a serene manner. Part of my audience perhaps doesn't share my political opinions and nevertheless they respect them because we have, after all these years, with all the blows in the head we have suffered, at least earned some respect. We have always paid for all our choices, including all the difficulties to get the money from the government. Sometimes our plays are not that good. We are aware of that and our audience also knows that sometimes we go on stage without having rehearsed much. We take it a little bit too lightly because often we go on stage with only one month of rehearsals, while other groups do that after at least two or three months of rehearsals. I remember that once we have been performing a play and important political changes happened in Italy. These new events obliged us to leave the play that we have already started to perform, and to start the work on a new one. Dario Fo had quickly written a text that concerned the events going on at the time and we immediately went on stage. I didn't even know my role in its entirety, I played with the text in my hand!

FÉRAL: *Could you say that, since you play in different places and always for your own pleasure, the costumes, the props and the scenery aren't very important?*

RAME: All the elements are important. We have done performances with marvelous scenery and with costumes of big designers, but, eventually, we came to prefer to aim more at what is essential in the theatre. It is true that if an iron is needed on stage it will be there. However, we try to take off as much unnecessary scenery as possible from our performances. It is not a matter of money but of ideological choice, because, to make theatre, you do not need anything. I go on a bare stage and I act. What counts is the subject of the play.

FÉRAL: *Could one say that for an actor the essential thing is to react, to be present?*

RAME: Precisely! The whole thing is to keep being attentive and concentrated. While on stage I think about other things but I am always attentive as to what happens around me. One of my habits, for instance, is to

record all the performances in order to listen to them once more, the day after, on a much higher speed, so that I can correct or repeat the same lines.

FÉRAL: *What can theatre do today to transform the audience?*

RAME: Theatre is a big reality that, despite everything, is a part of the big wheel. It is obvious that theatre alone cannot make miracles but, within the collective mechanism, it can help. To give you an example, in 1968 we made a performance which dealt with a strike, with those who went to work and those who didn't. The day after the performance, all the street sweepers of the city repeated, while working in the street, certain lines that we have pronounced on stage. These lines were from that point on a part of their everyday language! As people of the theatre we try, therefore, to bring a certain way of speaking about things, to advance it. The function of the theatre is to show a photograph of what your way of life is and to make you become aware of that. What gives sense to my work is the fact that the life of some spectator who attended my performance has changed a little bit after having seen it.

(Friday, 3rd of November 1995)

Translated from the French by Lada Čale Feldman

We thank Joëlle Féral for the permission to publish a part of her book devoted to female directors which is now in print.

DIRECTOR vs. ACTOR or Matula vs. Brezovec

In his *Introductory Remarks towards Aesthetic Analysis of Theatre and Acting*, written in 1950, Croatian director, critic and theatre theoretician Branko Gavella, finds "the fundamental problem of analysing acting" to be "the question of difference between the person of the creator of stage aesthetic persona and that persona in its created form." The "line" of paradox, where the *creator* and the *created* simultaneously "merge and diverge" in a "single psychological unit", is "vague" and "blurred" (cf. Gavella, 1967: 37). Attempts at describing such inner turmoil in ourselves, let alone in others, to discursively fathom their "experiential immediacy and intimacy," will finally bring us to *silence* or - metaphors (ibid. 50), in most cases, of course, the ones that are highly charged ideologically and widely disseminated semantically, such as *role* and *author*, the *created* and the *creator*, *subject* and *identity*, *performance* and *text*.

In order to make a further move, we shall, of course, have to resort to new metaphors, but now from another paradigm. In her essay "A trap for scared artists," Claudia Castellucci presents the iconoclastic excess thus:

"The Baroque image is cancerous: deceit and doubt of degeneration attack the figure from within. Raffaello in a way seems to me like an atypical cell of an advanced stage of a Baroque metastasis: perfect and tight on the outside, but crisp at the core. This can be seen (...) in the painting *The Lady with a Veil*, where the nostrils and the eyes can barely contain passion, the only, momentary, indication of which is the sleeve: like the intestines ripped open and so swollen that they seem to be contained by some imaginary glass pane, lest they spill right into the arms of the beholder" (65).

To analyse the interfaces of acting and theatre iconoclasm is the primary goal of this essay, but the production under scrutiny was not produced by Societas Raffaello Sanzio, but by Branko Brezovec. What is the (dis)function of acting in the iconoclastic framework of the production *The Grand Master of all Scoundrels*?¹ Can the personal action of the actor, Vili Matula, smash into pieces the *glass pane*, actually a cage, of the theatre-representational frame, but also of the hierarchy imposed by the *Grand Master Brezovec*? Can the healthy tissue resist the *metastases* in the *ripped up* womb of the performance? Where does doubt lurk?

DICTATORSHIP OF ICONOCLASM

Following in the wake of Križna's Christopher Columbus, who, sailing *past the point of no return... to abstraction**, smashes the globe disgusted by the licentious compact *majority**, Brezovec too will at the climax of the performance dissolve an unidentified celestial body: the Earth? a star? The Sun? by means of computer animation.

¹ *The Grand Master of All Scoundrels* is a short story by Miroslav Križna, arguably the most important Croatian writer (playwright, poet, novelist, essay writer) of the twentieth century. The story was first published in 1919, and belongs to the early, expressionist period of Križna's literary career.

* All asterisked phrases are taken from the works of Miroslav Križna, mostly from the short story *The Grand Master of All Scoundrels*, the expressionist plays *Christopher Columbus* and *Kormor* (both first published in 1918), and the hybrid work *Croatian Rhapsody* (1917, 1918), a piece of lyrical prose in dramatic form.

The echo of World War I, the iron banners, the cannon *Cerini 1* and *Cerini 2** are carrying on their backs, the projected outlines of concentration camps, the eerie desolate landscape and the shower of carbonised corpses, these are all represented fragments of a ripped image of *blood-soaked Europe**.

But, the first iconoclastic impact is directed at the *image of the world* that the small Croatian people has been discursively constructing in their millenarian dreaming of *grand ideas**, conflating in this *image of itself* the faith in the final cosmic (metaphysical, theological, logocentric) and *European* (cultural, Christian, civilisational, political and economic) order, origin and meaning. The *image of Croatia*, framed by the founding of the state in the early nineties and painted over throughout the decade, (re)produced the following values: the national identity is born again, and the centuries of toil on the part of the *Croatian Great Men* have finally bore fruit in the creation of the independent national state¹. *Europe* has once again been defended at the *bulwark of Christianity*. The first Croatian President, the saviour of the Croats from the wasteland of historical drama, has been enthroned as the *Father of the Nation*. It is a matter of historical necessity to establish a national consensus: first about the enemies of the state and traitors to the nation; then about the cause, guilt, aim, rationale and the generally unsullied character of the war recently waged inside and outside the borders of the homeland. Because of all this, it was necessary to slow down and occasionally even interrupt the process of democratisation (that had only just begun), and also to rapidly discipline the *social body* by means of huge mechanisms of security repression, the army and the police, as well as the highly intricate and interwoven network of secret services. Through the *Big Propaganda Text** the *image of Croatia* described above was sacralised and successfully instituted as a multi-coded, multimedia discursive *icon**. Because of the politics of recognising such an *image of itself*, but also because of the crimes committed with this objective in view, it could be said that – during *tasovaniye* – the new-born Croatia has been manifesting progressive symptoms of xenophobic, totalitarian nationalism (cf. Pusić: 100–108) and authoritarian dictatorship – paradoxically – with *democratic legitimacy* (ibid. 68–80).

The *Grand Master of All Scoundrels* is a terrifying, and at the same time terrifyingly seductive post-modernist (post-Tudmanist and implicitly also post-communist) *metamorphosis*, which is first and foremost a systematic destruction of the Croatian *super-icon*. By means of a simple iconoclastic inversion, the *Super-forger* is turned into the *image of a worn out rag at the tail end of history**, *degenerate*, *cancerous*.

What seemed a unified national corpus, is actually a *jig* that is *shuddering on stage like an earthquake. An unbridled, cannibalistic, antediluvian groan**. What used to be celebrated as the *Croatian political Easter** becomes a sorry and macabre *Croatian catastrophe**. The model of the front of the Cathedral of All Croats becomes a butcher's table at which the drunken party is toasting the homeland. What used to be the longed for *Croatian Star** (if a dying one), is already fading and decaying into *Croatian obsolescence**. The *Someone* who was amazingly *Recognised* in the role of the Father and Saviour is now unmasked as a two-headed monster: the embodiment of the *Croatian Genius** and *Scoundrel*, the *Chief Undertaker** behind the

¹ This sentence combines a paraphrase of the title of one of Franjo Tuđman's programmatic books, *Grand Ideas and Small Peoples* (Zagreb, 1995), with one of the most frequent phrases of the hegemonist political discourse of the Croatian nineties: the independent Croatian state is a realisation of the "millennial dream" of the Croats.

² Even the Fascist state created by the Ustaše should, according to the instructions of the state authorities of Tuđman's era, be "recognised" as "one of the legitimate origins of Croatian continuity and a constitutive element of Croatian identity" (cf. Pusić: 105–106).

³ The *Big Propaganda Text* is a "strategic paradigm securing and motivating" the associative field of all forms of communication within the discursive community occupied by the dominant historical "political imagery" (cf. Žanić: 15).

⁴ Castelfranchi: "An icon is not simply an image. It is a sacred image, chosen by the people, deemed effective by every church, and considered symbolic by each group interested in the initial pace of certain figures. It has points in common with military speech, because it is an image that prepares and deploys; gathers and intimidates" (64).

lines, a war profiteer, the superintendent of concentration camps, the protector of unscrupulous accumulation of capital by means of shady deals in an economic transition gone wrong.

The dramatic structure of the total shock-spectacle *Grand Master of All Scoundrels*⁶ has an in-built de-constructive formula of iconoclastic procedure, which "provides the artist with two hands: the one iconographic, the other iconoclastic; one is the hand of Abel, the other that of Cain, the latter always reacting after the former, because it destroys - as a type - the archetype living inside of him" (Castellucci: 64)⁷. How does Cain slay Abel and how strong is the strike of his hand? And then, how and why does Cain raise his hand at himself also? Brezovec's iconoclastic variant, to use - of course - a metaphor, does not stop at demolition: the icon has to be devoured.

The sets lined along the side of the stage represent the facades of houses on *Kaport*, the heart of Zagreb - the capital of all Croats, headed in perspective by the front of the Cathedral, the locomotive of the post-communist spiritual renewal. The sets are folding, rising and moving while the whole exhausted train is bound for the bowels of the enormous infernal machine, built of spectacular constructivist stage sets. Simultaneous representational explosions result in the composition of grotesque *tableaux vivants*, images of a *demonic*, insane *horror's* near⁸ hidden behind the torn facades. The legs of the bridge open up like the jaws of the imaginary dinosaur Croatian History⁹; the two-storey skeleton of the house of the *Croatian Undertaker's*¹⁰ chases and tramples the *Croatian pastoricus*¹¹, while *Croatian flesh*¹² obediently rides the treadmill into the meat-mincing machine, to be burned in the horrible furnace. A piano falls from the sky and crashes into the ground with a terrible sound. Grotesque wigs, masks, beaks, prostheses, tubes, various devices, horses' heads, death certificates are being grafted onto the normal civil uniforms - of soldiers, officers, firemen, clerks, maids, priests, guards, milkmaids, missionaries, butchers, waitresses. The shaking, thrusting, twisting, breaking and wearing of the body in the exhausting repetitive sequences of choreography destroys the narrative score and the decorative function of unbound scenic movement. The music parasitises on hymns, toast songs, military and funeral marches, ethno melodies and instruments, and then becomes a lyrical picking on the zither, turning into yodelling, animal groaning, or a combination of the sounds of jungle, space, stadium, machinery, rain; and so it swells, blares and thunders unbearably, breaking in the clashes of *horrible tones*¹³, the bangs of the cymbals and the howls of the *Grand Master*. The nightmare iconoclastic *hypermetastasis* finally devours the sets of the *train-nag* while the entire stage seems at the same time to be shuddering, shrieking and grinning *expressivistically*.

Should we care to inspect the pieces of the representational machinery of the *Grand Master* show, we shall find them to have been assembled in the revolutionary age of the new-theatre avant-garde, mostly in the arsenals of Meyerhold, Piscator, Brecht and Artaud. However, their structures and forms are freed from the shackles of old functions, liberated from the (ab)used, normative aesthetic and ideological capital, and inserted into the seemingly and fleetingly impossible combinations (starting with a fusion of *hieroglyph* and the *V-effect*), in which they simultaneously join and disjoint, destroy and create, each other, combining into a medley of deformed hybrids easy to swallow, but hard to digest. Instead of functions and norms, the machinery of the *Grand Master* masterly and lavishly throws the structures and forms of the avant-garde procedures about.

⁶ And *The Grand Master of All Scoundrels* is a radical *summa* - which is nevertheless fraught with paradoxes - of entire Croatian theatre counter-praxis, by means of which the fraud of the *super-icon* has been critically unmasked from Križevci to Brezovec, whether the political perspective at work be transparent (unitarist, universalist or other) or that of an "undefined opposition" (Melchinger: 308).

⁷ Castellucci: "Iconoclasm: is not an iconism, it is not non-icon but destroy-the-icon (...). Iconoclasm does not bring a blank wall, not a break that will become we know not what, but an image that bears the mark of the break and competing, in strength, with what went 'before'. Within the perspective of his own concept of iconoclasm, Brezovec seems to be seeing a blank, or dark wall, about which more later.

As a result of ceaseless re-editing, re-combining, establishing and disrupting montage assemblages, merging and dissolving, not only does every stylistic device undergo multiple and often simultaneous supplementation and (de/re-)construction - but none of them ever manages to complete itself and fill its perverted procedure, further muffled through endless multiplication, with some remarkable content. *Grand Master's* representational machinery achieves its first iconoclastic effects primarily through piling up and hard toil, and not by mere combination of devices, which are often over-mannered, or even intentionally assembled in a careless fashion, so that the whole show sometimes creaks and pants like a nag on the verge of collapse. Each device is used on the level of intensive experience of initial recognition, only to be thrown away - after its stock of attraction has been ravenously consummated - into the cauldron of the furious workings of the machine, so that even the empty husks could supply the energy to fuel the maximum intensity of performance. The dissolute polyphony of threadbare, overused styles, devices and effects, their dissonance equally blunted by their (apparent!) overuse and their barely sufferable prodigality, exuberance, noise and the pace of transformation and dismantling, finally brings the performance of *Grand Master* to the edge of sustainability and persuasiveness, right into the heart of the high risk paradox, where it can any moment turn into kitsch or become entangled in the spiral of self-destruction, but also of tenacious self-regeneration.

Before we go on, we should avoid the fallacy that already lurks: how can such a strategy of representation that would fain unambiguously denounce the already described Croatian *super-forgery* find a countenance in the iconoclastic "whirlwinds, maelstroms and vortices" (Castellucci: 65)? No matter how impressive the political daring of inverting the *azure dawn*ing* into the Croatian *darkness**, if it were a mere inversion, we would soon run into the *super-history* of some other *dawn*ing, for example, the one painted red. However, I would say that the *revolution* effected by the performance through revealing the diseased tissue of the *super-icon* should be fast consummated as a well known, though nauseating, diagnosis. Iconoclasm Brezovec-style does not stop at inverting the order within the reproduced hierarchy of values, but destroys it at the fundamental level, leaving no alternative. Instead of devoting itself to revealing a *different view* and drawing a *new image* (*order, society*), the machinery of the performance dissipates the direct and predictable metaphors and the *direct scenes* of inversion so that in all this glaring clarity tension between the destructive antagonist force and the *super-icon* is spent fast, although it is initially this that occupies the audience (and, it seems, the director) most. But I would say that it is precisely when his own ethical - political and aesthetic - (op)position is most at stake that Brezovec (as he does on the level of rakish polyphony of stylistic attractions) finds a chance for another, more powerful and daring iconoclastic impact.

The extreme hyperbolic quality and relentless crescendo of iconoclastic aggression seem to be stretching the physical limits of endurance to the utmost, in order to go beyond them at the decisive moment, exposing the aggression itself to the destructive thrusts of the iconoclastic *boomerang*: having destroyed the icon, destruction itself should be destroyed, in order to prevent its ideological grounding in the *image* of the ruined image. To really destroy the *super-icon*, and at the same time resist icon-worship on the other side, iconoclasm Brezovec-style would fain go beyond the Meyerholdian *daemonic grotesque* and Piscatorian *outward emphasis on the particular effect*, beyond the Artaud-like *magic shadows*, beyond the Brechtian *critical distance*, beyond the first impact of recognition, experience, direct metaphor. All this spending, exhausting, forcing, caricaturing, amassing, if necessary even a violation, of representational styles, devices, functions, attractions, genres, as well as of political (op)positions, their being at the same time nostalgically glorified and maliciously discarded into the mass (post-modernist) grave, is but a preliminary stage for the decisive iconoclastic impact: *raising your hand at yourself*: running through the field strewn with corpses, breathing the stench, becoming infected with fatal diseases, experimenting with your own endurance, and at the same time expecting the crucial moment of bursting under the pressure of the ever growing number of bacilli, the extrem-

ity of representational machinery in full swing, and the density of the fast-disappearing semantic (political) fuel. If all ideological charge of iconoclastic aggression is to be deferred, and its subjection to the constraints of representation (even if the image is only smouldering) pre-empted, there is no choice but to strike, in the same swing, at your own destructive strategy. The lurking irony should be brought to the fore.

Where Castellucci sees extreme beauty and courage, Brezovec, in his "attack on his own creation" (Castellucci: 66), an iconoclastic suicide of sorts, sees the *irony of extremity*. To espouse destructive self-iconoclasm, paradoxically, means not only to ravenously consummate and in the end mercilessly put to death a whole hyperbolised, explosive complex of representational procedures (devices, figures, styles, etc.), but also to deny, and thus also, involuntarily but necessarily, affirm the vitality (which is still far from stability) of the representation, ideology, politics, image, theatre, and finally of the *endless* iconoclasm itself, with every death blow. The consistent iconoclasm is therefore of necessity caught in the process of ceaseless (and unlimited) iconoclastic (self)attacks: the strongest thrusts should be directed against your own body. Just when we would think that the final iconoclastic blow has struck void and silence, or at least some ideologically innocent image, in that very instant of the interrupted process of smashing the icon, a new iconophilia condenses from the fragments. Even though he risks such interruptions often enough, Brezovec's iconoclasm prevents the forming of the "dialectical image torqued from within" (Diamond: 66-67), so it seems to be at the same time engaged in ceaseless destruction and in the destruction of its own destructive efforts. The *thesis* is here prevented from being formed. It is always under attack from its own attacks, ceaselessly broken in the destruction of the whole representational system, twisted in the process of ceaselessly renewing the *paradoxical paradox*, that sustains its unbearable polysemy through "impossible strategical and mental contradiction" (Castellucci: 66): *saying is imbalance*.

It goes without saying that such a strategy can only be founded on will, on the experienced trust, as Gavella would say. But I inquire here of the *farage*, net of the *Land**: while Krleža's Columbus* thinks in tangents, and the compact majority in circles*, Brezovec could be said to be thinking and producing his *Grand Master* in endless, let's call them self-referential (self-destructive/creative), spirals. It is a radical *dis*-representational strategy of an always twofold - marvellous and monstrous - act and effect: ideology is destroyed through maximal ideologisation, the *New* is simultaneously destroying and restoring the *Old*, aesthetic pleasure is found in the ravenous consumption of *copies*; it cuts off its own shock worker's hand, recognises itself only in suicide, dies to regain life (but only temporarily).

But Master Brezovec, the paradoxical demiturge over his own crime, the creator through (self-) destruction, sometimes stops the unlimited iconoclastic whirlpool not only in order to seduce the spectator by the temporarily intact image, but also in order to get out of the enchanted spiral for a while, and insert the (self-)iconoclastic blows of the performance into the frame of his own (as if?) privileged role of omniscient (self-)observer, who is himself willing to drown in the whirlpool, as long as the other hand holds fast onto the lifebelt of irony. I am not sure, however, whether we can assert without qualification that irony in the theatre show *Grand Master* is a means of final discursive crystallisation of the image of the actions of *elites/authors/subject* within the unavoidable ideological perspective, or whether the role of the ironist is merely an illusion hiding the twists of the new iconoclastic ironic spiral around the spiral. Of course, irony bursts through mostly where the iconoclastic turn is most transparent, in the sudden reversals of genre, in the parody of stylistic devices and worn-out political (op)positions, in the slant of the whole representational complex towards the tragicomic operatic spectacle - i.e., in the spectacle itself as a dimension favoured by kitsch. But the breaks of iconoclasm in self-iconoclasm, those "ruptures in the grand experiential relief map of life" (Castellucci: 66)

* Krleža's Columbus: *The Earth is not round! Even if the Earth is round, my thoughts are not a circle! I think in tangents! For you, a circle is the hope of returning! For you, the New is to come back by an accident route into the Old!*

which, I repeat, turn into impossible strategic and mental contradictions, those are the moments of ironic climaxes – which are, of course, themselves under pressure from their own extremity, and therefore self-destruct rapidly, thus renewing themselves and forever twisting and turning into the ever new endless iconoclastic spirals, ending finally in the humorous creation-destruction dynamism, paralysing the very idea that one can get one's head out of the noose.

In a further paradox, by means of this endless perspective, where every iconoclastic blow must, in order to enable total de-ideologisation, be countered with self-iconoclastic destruction, and finally killed off by irony, and so ad infinitum, Brezovec transforms his iconoclasm of sometimes brittle, sometimes hard but always multi-coded spiral into (metaphorically speaking, of course) tight shackles of iron.

The further iconoclasm escapes, no matter how bent it is on drawing its own destroy (but nevertheless a)-concept into the all-embracing iconoclastic spiral, – the nearer it gets to ideologising its own (self-de)-constructive method, and by extension its own world-view. The iconoclastic spiral only has to avoid the concept of iconoclasm itself, the all but sacralised poetic but also a-ethical super-concept of a kind of -authoritarian- political practice, which allows no alternative simply because the other cannot reach the ceaselessly destroyed – rather than merely elusive, deferred, replaced – first. The *Grand Master* inadvertently (?) happens to generate totalitarianism itself, the one different in nature, cause and range from the totalitarianism gathered in the Croatian super-icos under attack from all sides, but also astonishingly like the latter in its mechanism of repression: the terror of the concept – of dictatorship! – of super-iconoclasm, which renders futile, pointless, tragicomic every act of resistance or stepping out of the whirlpools, whirlwinds and vortices. Everything will here be turned into nothing (a blank wall). The mass of bodies-masks are being butchered in the world-slaughterhouse. The *Conscious Individual* squeaks drunkenly and rapes a pregnant *Old Hag**. A *Naked Woman In The Clouds** becomes pregnant in the leather overcoat of the *Head of the Undertaker's**. Tragedy degenerates into operetta, operetta is destroyed by a metastasis of cacophony. Representational machinery parts, is bogged down and finally breaks down into total silence.⁹ The show is disfigured and destroyed in the hall of mirrors of self-parody. It would seem that in this world no value can be proposed which one could doubt, let alone believe; no identity can survive here that is not but a ruin of illusion, a mere husk, or at most a beew of instincts, banality and bondage; there can be no reality/materiality that would break through the image, no image that would not, as soon as it is constituted, succumb to the spiral of (self-)destruction. Even the imperatives of the *Unknown Someone** and the power of the *Scoundrel Unmasked* are dispelled in the *Known Ruffians*: the nameless bodies-masks – ideal self-observing, self-destructive and self-renewing material in the invisible cage of totalitarianism. The real cage, it seems, is needed only for the dogs, thrown on the stage in the final act of the performance.

TO DECIDE (NOT) TO (DIS)ACT

Even though the performance of *The Grand Master of All Scoundrels* self-destructs according to the ceaseless iconoclastic programme, in this essay it could have been observed, analysed and commented upon precisely as what it least would fain be: as a – paradoxical, but nevertheless – product, theatre show, image. Moreover, no matter how consistently the turning of the totality of represented action into an iconoclastic spiral is applied, we can hardly banish from our mind the fact that what is at work here is a – more or less faithful – realisation not only of the concept, but also of a virtually existent, repeatable and consistent artefact (call it a *script* or *score* of the performance) within the framework of a specific theatre code¹⁰.

* At the end of performance, there is regularly a period of silence instead of applause.

We could, of course, stop at the *dis*-representational actions within the frame of the *lestage* and the paradoxes of iconoclasm¹⁹. We could argue for and against the thesis that if the demiurge is so totally preoccupied with suicide and destruction (within the framework) of his own work, he is by the same token forcefully affirming his vitality and dexterity within his (as if involuntarily) chosen ideological haven. We could agree that the very institution of the theatre renders every attempt to de-ideologise the performance under its roof naïve. However, while denouncing the concept of iconoclasm as a product, we could, I daresay, overlook a problem that is more of the essence: someone has, somehow, produced *The Grand Master* - what is more, with every new individual performance of the show, someone is at the same time repeating and re-producing it. The traces of production can be traced within the framework of the product, even though the work imprinting or merely leaving them mostly also occurs *outside*, *before or after*, and not only during the performance of fore/grounding the frame. What are, then, the features of the production process, especially of the acting performance? Whence the scars?

Even though the intertwined polyphony of theatre representation makes it impossible to tell precisely to whom a given voice belongs, where it comes from and how far it reaches, and even though only a present actor-performer embodies some *voices*, *acting-speaking* here and now (but, still, on *someone's behalf*?) - it is difficult to resist the impression, if not the fact, that *The Grand Master* is first and foremost a product of Branko Brezovec's, the invisible, physically absent, yet nevertheless omnipresent director, author, in theory drowned in textual noise, but very much alive in the actual process of making a performance (as product), actually the person most responsible for the specific - dare we say singular - *discursive combination* according to which the performance-product was produced and which it produces itself. If we agree that the director (Brezovec) has the singular concept²⁰ and has the power (lesser or greater, obvious or indirect) to produce it in discourse of the performance (*through* the performing bodies) - does he need anything more so that we would be justified in calling him an author²¹?

By means of violent juxtapositions and destroy-montage of structures, Brezovec was able to stir up such an iconoclastic vortex (of irony) swallowing the idea of its demiurge, but had he tried the precept of

¹⁹ Also, the theatre code itself is formed, to paraphrase Lotman, as a *second order modeling system*, or perhaps a *second order practice*, built *within* the discourse of culture and the materiality(reality) - we could almost say *outside* - of the body. The iconoclastic *dis*-coding still operates in the code of the theatre tradition, and always already in the code of sense, even if *counter*, *contra*.

²⁰ Paradox of iconoclasm is in turn especially emphasised in the context of its repertory distribution, that always (at *us* *diving*) definitely snags the conceptual *enmeshment* of the iconoclastic man.

²¹ Can we conceive (at all?) of a performance created by the fifty actors-performers engaged here that would be anything like Brezovec's *Grand Master*? Can we conceive of a director who would come up with a staging of Križla's *Grand Master* like Brezovec's? Can we conceive of a Križla who would (ever?) stage his novella the way Brezovec did?

²² In his book *The Death and Return of the Author*, Seda Burka argues for the survival of the concept (role and work) of the author precisely in the readings of those authors that declared its death, its being a product of discourse, disseminated in writing: "The death of the author emerges as a blind-spot in the work of Barthes, Foucault and Derrida, an absence they speak to create and explore, but one which always already filled with the idea of the author. A massive disjunction opens up between the theoretical statement of authorial disappearance and the project of reading without the author" (134). Can we (or, are we able to), however, recognise and name the author and the concept? Do we (always) have to think from some canon and institution (for example, the institution of new of iconoclastic theatre), or can we actually recognise a surplus? Of course, as the *project of reading* (i.e. watching a performance) is inconceivable without an author, so is it inconceivable *outside* some specific surplus or lack of content. And it is, of course, conceivable that in the same context another viewer fails to recognise the author and the concept. In brief, every recognition requires some special knowledge, and there is no danger of theology as long as it is not proclaimed *final*. In the production *Grand Master* I recognise the work(ing)s of the text, the methods, decisions and manipulation of a particular author-director-producer, and the existence of a singular concept. That, however, does not mean that *Grand Master* cannot be rethought as, the *trick of discourse*, a *carpe* or a *phone book*.

de-densification in the process of creation, not only would he not have produced this or any other production, he would also have smashed the concept of iconoclasm, and we have seen that the *Grand Master* was not ready to give up its own ideological fail-safe mechanism.¹⁴

The most slippery ground for a successful application of iconoclasm Brezovec-style turned out to be - acting; but not acting on the level of representation, but of performance: not in the sense of aesthetics and quality, but in the sense of decision, technique, personality and ethics.

Due to the fact that his actions motor the whole representational machinery as its only ever present producer (but also as its product), the actor-performer plays the decisive role in the process of creating of the (un)repeatable performance (as product). This decisive role is summed up in the first act of acting: the decision to act (in life-theatre, in a production, in its performance, in its every single moment). Of course, various repressive mechanisms - from objective circumstances to subjective wishes - affect the act of making a decision, but (indeed!) the actor has at his disposal various means to conceal his real (one could say - intimate) decision, even to manipulate it. The fact that the first act of performance is always in the act (or action) of the actor's body, opens for the actor-performer the whole gamut of possible further decisions, including the one to simply refuse to act - in this way, now, here, in front of or with somebody. Of course, the resistance of the actors is the risk every production and each of its performances must run, including the one exposing the concept of iconoclasm. (And, of course, the performance (of the) *Grand Master* will cunningly use the inversion of the appropriate decision to catch the actor in the iconoclastic trap.)

The physically present actor-performer is the generator of basic dis-representational excesses, the executioner of most effective diversions, but also a potential site of resistance to the concept of iconoclasm. However disciplined and shot through by the bloodlines of various discursive systems the function of which is to constrain it, the body, including the body of the actor-performer in the privileged space and time of performance-acting, still retains a stock of untameable potential of organic nature, which the iconoclastic procedure will know how to fan, using the liberated power - at the same time taming it for its own ends - for the aggression against the image, the ideological structure of representation. On the other hand, the *genius of shoeing* - as the ground for the *effect of defamiliarisation*, the first meta-representational step outside the *hypnotic field of image/performance* - is also a prerogative of the actor-performer, through the particularly complex and contradictory structures of his *genetic expression*. But the Brezovec-style concept of theatre iconoclasm requires an actor who has a variety of avant-garde styles, devices and procedures at his disposal - so that, for example, he is ready, following Artaud's vision, to face the powerful outward threat from the bottom of outright cruelty; or, following Brecht's *organo*, to fold in a defamiliarising-critical and at the same time *combative* manner over the (historically, socially) already (re)produced (and now represented) action, personae, even his own style of acting. Furthermore, Brezovec expects this varied acting *repertory* to be harled down into the maelstrom of the iconoclastic spiral, to self-destruct - then to ironise destruction, then to ironise irony, etc. - in simultaneous explosions of metastasised images, the unresolvable montage crossings, in the maddening kinetics, the unbearable noise and clamour, the barking, the kitsch, the mass and the flesh. Psychophysical resistance to such dis-representational procedure is almost natural, even, or maybe mostly, in those actors who have mastered at least the easier part of the *repertory* to be relentlessly spent and destroyed. For it is one thing to conceive of a concept, and then have it destroy, not without irony, its own *semblance* in the womb of the all-devouring spiral, and something very different to *find oneself* in every performance, physically and mentally, again and again in the battlefield of such a *grand spectacle*. Since he must have known in advance that among the members of the

¹⁴ In some other performances, Brezovec has tried to step outside the frame of the concept of theatre iconoclasm (*Elle, Je, Tu*), even of the frame of the theatre itself (*Je, So*).

Zagreb Youth Theatre and among Croatian actors in general, there are very few actors who could lend support to his (!) concept by their acting skills, and as he was himself probably reluctant to make up for the loss (so far as it would be possible during the work on the production), Brezovec retired to the safety of the directorial vantage point and opted for, to put it mildly, juggling the available material¹⁸. He did not, of course, give up the additional safety mechanisms: Brezovec (the author who is not physically present in performance) knows that where performance, due to contingency, especially prominent in the iconoclastic programme, escapes total control, the power the institution of the theatre and his role of the director give him will make up for it. The lack of interest (and perhaps even the ability) on the part of the director to engage in more detailed work with actors, combined with dangerous faults in acting, can easily turn the high-risk spectacle of destroy-the-spectacle into a *consommate*, but Brezovec masterly used lack to his advantage, engaging in a vehement iconoclastic assault on the whole acting system, undermined in the course of rehearsals and during every single performance.

The already described (self)iconoclastic multi-coded *hyper-acting* on the one hand, and the work of *raw performing material* - the product of (not necessarily feigned) representational carelessness, of dilettantish *dis-acting* - on the other, are two otherwise basic and diametrically opposed, but in their effects equally pernicious concepts of acting at the service of Brezovec's iconoclasm. Due to the shortage of actors ready to *expose* and undertake the first concept, but also because of the *Grand Mâster's* more complex iconoclastic plan, the binary opposition of *hyperbolic* and *atrophied* acting is of necessity modified. The many members of the acting ensemble fall into three groups.

The first group is made up of non-actors, who themselves fall into three sub-categories: the taciturn stage hands, charged with (de-)constructing the scene, than the playful *dilettante* actors (the porter, the fireman, the theatre manager, the business manager and other employees of the theatre), who through maximal effort manage to produce a minimal, as Kirby would put it, *quantity of acting*, occasionally in this disproportion between effort and effect, inadvertently displaying parodically the mechanism of stage illusion through the play of acting. In a sub-category of her own is the representative of *performance art*. Different dis-representational excesses of the first, non-actors, group - from forced stage diction and clumsy movements, through naïve identification or automated execution of the tasks, to the bare corporeality of the performer Anica Tomić - are the first assault on the idea of acting that is *real*, *solid*, character-oriented, realistic, and, however displaced by varieties of stylisation, still essentially *impenetrable*, the kind of acting (with only few short-lived breaks) traditionally fostered by the hegemonistic institutions of Croatian theatre, headed by the chain of national theatres and the Academy of Drama Art. But the *super-icon* of Croatian acting/actor will crumble only when the iconoclastic spiral has swallowed up the two remaining groups of *real* actors.

Within the limits of their respective abilities, the size of their parts and types of task assigned them, some of the actors have decided - on acting. Few have managed to come anywhere near the full swing of *hyper-acting*, where at the height of shifting from one representational style to another, from one mode to another, one genre to another, they would strike with the *hand of Cate* at their own strike. But taken together, sometimes literally in choreographed *assemblage*, actors of the second group offer a sacrifice to the concept of iconoclasm.

The third group is comprised of actors who have, mostly instinctively, decided - to resist. But all they could muster up as an alternative is but an involuntary *genus*: i.e., they are obviously not interested in acting within the concept of iconoclasm. This kind of acting is characterised by routine movements and speech, the forced stylisation of faces frozen in expressionist grimace, that point to no further inner content, let

¹⁸ I leave the problem of the actual state (no regards tradition, training, repertory, market, inertia, crisis) of acting in Croatia outside the focus of this discussion. Many aspects of this problem are discussed in the talk between Nikolina Bojanić, Anica Tomić and Katarina Bistrić-Durval, entitled "Actress-Performer-Dancer" in this issue of *Proleptic*.

alone the ecstasy of the performer's devout representation of the embraced persona, but merely reveal the actor's haste to resort to a cliché that will conceal the decision through minimal effort, but with maximum efficiency. Because their resistance stopped at the first stage, the *gestas* born of this potentially creative decision could not have been other than involuntary. But such an outcome of decision-making was what the director had been waiting for, so that he could catch the group of confused and unprepared actors ill at ease. The juxtaposition of the acting of *real* actors that rings hollow and the enthusiastic performances of non-actors along the faultlines of actorial representation and below the usual criteria of *good* acting, pushed the *real* actors into the iron squeeze of ironic duality: both were caught in the field of dis-representational function of *dilettantism*¹⁶. Should it be further emphasised that the attitude of the first and the third group of actors towards those in the second group of *real* actors, those willing to act, for better or for worse, is destructive-ironic?

Nevertheless, one should bear in mind that (actorial) *dilettantism* is a double-edged sword: its revolutionary, even liberating iconoclastic effect is obvious, but so is its *lack* (of knowledge, dexterity, awareness, as opposed to the surplus of naivete or inertia) easily misused. For example, Brezovec finds actorial *dilettantism* to be very useful on festive occasions, when the theatre lends itself completely to its ideological - nationalist, outright political, religious - engagement. Brezovec's staging of *Grand Master* includes as a matter of course a play within play which uncovers meta-theatrically the double nature of *dilettantism*. Fallen (or *dér*-) representation is a destructive force that might, due to deranged identification, turn into mindless violence: the *dilettantish* play within play bursts into fragments in an orgy of shooting, shouting, out-of-tune extemporising arias from the grand national opera Nikola Šubić Zrinski, the growling and posturing of the rapist and the screams of the victim, Mary. Precisely because of the dangerous disturbance in the representational situation, when great enthusiasm transposes the *dilettante* to a state of complete identification - a state s/he can neither control through acting technique, nor overcome through critical distance - *dilettantism* is fertile ground for manipulation. Which is what *Grand Master* does for a living.

The *real* actor who has decided *not to act* and the non-actor who *would act* are distinguished by the amount of enthusiasm or identification, but their duality can be established on another level, let us call it the level of unpreparedness: the *real* actor who is not prepared to resist the director's concept (because s/he does not want to or does not know how), cannot under the obtaining (in actual fact, imposed) circumstances avoid plain *bad acting*¹⁷ and coming across very much like a *dilettante*. True, there are important differences between *bad inert acting* and *bad dilettante acting*, but in spite of these differences, there are important similarities, such as the fact that both lend themselves easily to manipulation: the former because it does not know how to resist in a critically productive way or does not want to; the latter because it follows blindly. In the specific political context of the nineties, such a relation could be understood as a critical commentary on the dismal state of Croatian Acting and the role of the Croatian Actor. But, of course, while you are busy working out the point of the first iconoclastic impact, the thesis is already drowning in the new vortex of iconoclasm Brezovec-style, so it only pushes us further on:

The problem we should not overlook lies precisely in style or manner. Should we try, following the indications the performance provides, to find out what has been going on behind the goings-on, how iconoclasm was and is produced, we shall face the new (inadvertent?) double relation. Producing the production of *The Grand Master of all Scoundrels* - as regards the method of directing, and even, literally, the invested capital - Brezovec has reproduced precisely the mechanisms of repression, manipulation, surveillance, discipline

¹⁶ In the context of iconoclasm *dilettantism* should be understood as a category of destroy-aesthetics, which is in its turn nevertheless an aesthetics, even when produced inadvertently.

¹⁷ Of course, there is the grotesque variant: the *real* actor acts badly in spite his great enthusiasm.

and power that produced the totalitarian Croatian *super-icon* - now destroyed by a single move of Cain's hand. The production of the total iconoclastic spectacle *Grand Master* has itself taken place on the verge of *directorial totalitarianism and dictatorship*. On the verge, because neither Brezovec nor the concept of iconoclasm do not seem to operate through classical terror of the directorial variety of - as Derrida would say - *theological stage*. Within the confines of his cage, each actor is free to decide whether to act or not, even to a large extent to determine the *micro-score* of his or her role, but every cage is then deployed so as to ensure the undisturbed flow of the concept of iconoclasm, despite the iconoclastic whirlpools, vortices, whirlwinds. But, is not then the *panoptic archness* simply a mimicry of the *theological one*? Therein the doubt lies!

The question I have been avoiding so far is: what happens when on stage of the *Grand Master* appears an actor-performer who has decided and has the aplomb to resist the concept, but through the acting performance itself, or, dare we still think in these categories - through his own actorial personality, personal manner of performing?

The small but very important group of actors-performers who have mastered the iconoclastic procedure - and who have thus through their technical skills best resisted if not the concept, then certainly the manipulations of iconoclasm in practice¹⁸ - has been unjustly neglected so far. But only one actor - partly because the leading part enabled him to do so - managed to overcome the concept, and stab iconoclasm from within, from the womb.

OVERCOMING ICONOCLASM

At first sight, Vili Matula is the ideal actor for Brezovec's iconoclasm. His sporadic and always partial transformation into a fictional persona - despite the rhetorical effect of the costume and wig - is only a secondary product of actorial transformations, which Matula undertakes primarily on the level of representational modes, styles and devices, precisely in accordance with the demands of the concept of multi-coded *hyper-acting*. Even though it would suit the requirements of analysis best to foreground the counterpoint as the axis of the structure of range of Matula's acting in *Grand Master*, during the performance it is all but impossible to separate each particular line of representation, and say that Artusian *hypnotic bites* are successively interrupted or followed, albeit in a different code, by Brechtian methods of *liquidating the remnants of the ritual*. Counterpoising the *principles of Artaud's and Brecht's theatre* - otherwise the contrasting forces in the key conflict of most of Brezovec's performances - unfolds in, so to speak, paradoxical estranging-magical harmonic-disharmonic structures, which erode the clear transformational seams in chasing the performance down the iconoclastic spiral. Each structure is distinguished only by the momentary domination of the given line-principle, indispensable for the sustaining of the outward, *direct* (as opposed to inner, dialectical) tension of performance in the hardly bearable *paroxysm of paradox*.

Matula will loosen the reins (but won't let go of them!) of disjointed ecstatic acting, deform his face into a gaping mask, stretch his limbs over ostentatious stylisation, over unbridled mime, over the ruins of archetypal gestures and the deranged vertiginous dance, and at the same time break his body so as to strain its whole organic and expressive complex toward the (metaphysical) structure of the *hieroglyph-ideogram*, simultaneously breaking and folding back on itself in the *genus of showing: demonstrating - the burning body - of the victim*. Using variegated modulations of his voice, Matula carries the same paradoxical procedure, devel-

¹⁸ Their names are relevant, but naming them is risky. Each performance makes a new list, but there are two constants: Karolina Bistrić-Darević and Josip Lediša in the role of the *Grand Master*.

oped from the clash between Brecht and Artaud (and Grotowski), over into the flows of verbal signs, so that the para-linguistic folds of his intonation hint at the multiplied estranging-magical destroy-score: the constrained effort of expression suddenly breaks (with a bang or with a nauseating gradual release) the psychological veil and the rhetorical shroud of the spoken word, which embodies the *forceful poetry in space* due to the *physical vibrations of speech* – but the body of the word breaks in the second part of the phrase under pressure from the *sober speech* of the suspicious (self)observer of (his own) production of representation. Matula represents-performs this convulsive paradoxical situation of acting most clearly in the two songs, when he destroys the melody of incantation (already undermined in the crescendo of song-speech by animal grunts and the shouts of a *concrete tongue*) by means of syncopated rhythm of *brightened*, fragmented but still calm, (self)ironic *speech against music*. The disintegration and hybridisation of acting in the *Grand Master* is sustained by the dramaturgical takes on the structure of speech situations, initially doubling the part of the main actor: Matula represents a fictional persona operating within a dramatic situation discontinuously, occasionally *stepping out of his character* and taking over the mediating function of the fictive narrator, a calm commentator of the inner hallucinating, dialogised monologisation of his own fictional persona, and of the events in the world around him. However, the clear outlines of the model of alteration of representational levels within the same part, only initially consistently halved into the speech of the persona and the meta-speech (quotes, comments, descriptions and instructions) of the stage narrator, carried over into the realm of *meta-performance* of the whole body, are soon dispersed. Since the representational instance/function shift is not signalled only by the change of the verbal person, but also by the meta-speech being amplified by the microphone, the intrusion on the part of the voice of the persona into the expanded and deepened space of sound, up to that point occupied exclusively by the voice of the narrator, will produce the force to graft both voices eventually onto the tissue of a single and yet double (two-headed, two-voiced) body of speech.

In their respective domains, Brezovec and Matula are both masters. But are they equal in the *Grand Master*? At first, Matula, like all actors, seems to be forced to subject his playing to Brezovec's concept of *total* (and *totalitarian*) iconoclasm. But, while every act of directing has already taken place, and can appear in performance only mediated and secured by the *invisible* system of power, imposed by the institution and made more or less repressive and effective by the director's authoritarianism, we are present to every act of theatre acting in every moment of its enactment. This fact always potentially gives the actor an advantage, that he has to want and know how to realise. Regardless of all those (authors) in whose name it is produced, whether they be dramatic characters, Brezovec, Artaud, Brecht or the actor-performer himself, the act of acting always takes place (Grotowski would say: *is born*) in the "immediate actuality" (Stanes: 154); it is always unpredictable and potentially subversive, the place-moment of risk, that can cause any performance and every directorial concept to collapse at any moment; the possible exception being (Brezovec's) iconoclasm, that can, as we have seen, manipulate both spontaneous or premeditated *destroy-act* to its advantage.

The advantage gained by spontaneous or conscious use of the performance *destructor* can also be viewed in the perspective of actor's creativity. The physical presence and activity during the performance, makes the actor (like any performer) the only author who is immediately present in his work, the actor being at the same time the *creator* and the *creation*; and his *creation* being at every moment attended to by the recipients of the *created work*. The director can demonstrate, prove or question (indeed, like Brezovec, *destroy*) his authorial position, role, attitude, identity and authority only eventually, in a deferred way, through the discourse and bodies of others, while the actor always works and creates in the re-actions, blood, sweat, flesh, *secrets*, the *anxieties* of primarily (indeed, organically) his own body, and in the discourse usurped, re-written, created and expressed by the *organic complexes* of that same body. Hence the director *must rule others*, while the actor *must rule himself* (his body). Hence the director primarily needs *power*, while the actor needs *tech-*

rique. Matsula's resistance to the *super-concept* of iconoclasm springs precisely from this, the only feature of acting the actor can master - I dare say freely¹⁹ - on his own, thus enabling an escape from the tangled webs of iconoclastic spirals *destroying-creating* the only possible world, according to Brezovec.

Conscious-spontaneous technique acts - through the body-work of the performer/actor who acts out the act - at every act (of acting). Technique *eludes* - even though it is used in the *interest of* - the chains of representations (of the character, the directorial concept, the dramatic text, the aesthetic combination, even politics); technique belongs to the flux of performance, and not to the system of the *image* (although the effect of the *image* depends on technique).

But how can acting technique be seen as an act (or action, acting)? Most conspicuously, between the acts. The gap between two acts is filled with a certain energy potential: if *energy* is "tension between opposing forces" and "implies a difference of potentials" (Barba: 25, 55), it could be said the basic tension of (each, not only theatrical) performance - which even predates the tension between act and counter-act - springs from the difference of potentials between the (already done) act and non-act (or doing/acting and non-doing/acting)²⁰. On the physiological level the (potential) opposition manifests itself as the difference-tension between *contraction* and *relaxation*²¹, and on the level of reception it functions as the key trigger of uncertainty of the performance, turning in the spectator in the notorious *disbelief*: the question is not what happens next, but whether there is *anything* next?

The charge in the gap between the two acts (of acting) is a phenomenon (not yet an occurrence) at the transition from act to act, it is vital, but still insufficient to make the transition succeed. Certain significant investment in the act and transition (and in the structure of acts) is needed, which primarily depends on various authorial instances (from the performer, another performer, director, playwright, spectator, to institutions, aesthetic, political even cultural code). Apart from energy and (repressive) meaning, the decision to make the *transition* from act to act (at all) and *how* to make it (in the sense of technique, not style) is crucial.

The decision and manner of transition depend - if not exclusively, then primarily - on the performer/actor. The breaking moment of transition has been described by Eugenio Barba:

"In the instant which precedes the action, when all the necessary force is ready to be released into space but as though suspended and still under control, the performer perceives her/his energy in the form of sats, of dynamic preparation. The sats is the moment in which the action is thought/acted by the entire organ-

¹⁹ It is, of course, true that the actor Vil Manda is, like any actor, only one of the authors of the represented character, but it is also true that no other actor could faithfully reproduce (but perhaps only imitate) Matsula's acting. It is true that every word spoken by Matsula is, as Bakhtin said, always already divided at the border of its own and other contexts. It is true that his *hyper-acting* - complex, multi-coded, indeed monstrously split, yet existing in the same body - is the fruit of his own (!) dexterity, imagination, instinctive, unrepeatable, creative, authorial, specific combination of representational principles, styles and devices, that are, however, already stored in the arsenal of historical, neo-, retro- and trans-avant-garde acting. It is true that every *inner organic* experience (as Gaviella would say) is an authorial act of sorts, an act of the whole living, unique - even though it is traversed and more or less (depending on the perspective) moulded by other, *outer* discourses and bodies - body of the actor. And, of course, no successful mastering of the acting technique is conceivable without a master, so that if technique represents anything - it is the master's teaching. Nevertheless, let us try to see (not to say - assure) the difference between the function of technique and other features of acting.

²⁰ Non-act should not be thought of as real state, but only as potential, activated just prior to the break into the following act. Of course, non-act cannot but be - always-already an act.

²¹ Relaxation should be distinguished from the ease of performance, i.e. the smooth transition from act to act resulting from the high technical skills of exceptional actors-performers. However, every act (including the one performed with ease) reaches the climax of contraction at its extreme point, counterbalanced by varying degrees of relaxation (and vice versa, each degree of relaxation is achieved through varying degrees of contraction). The extremely relaxed body is in fact the dead body, while the body in the state of extreme contraction would probably be the body burning at the Arcturian stake.

ism, which reacts with tensions, even in immobility. It is the point at which one decides to act. There is a muscular, nervous and mental commitment, already directed towards an objective. It is the tightening or the gathering together of oneself from which the action departs. It is the spring before it is sprung. [...] It is Buster Keaton about to take a step. It is Maria Callas on the verge of an aria" (55).

For Matula, to make the breaking moment last, to continue balancing along the *edge*, means not only manipulating technical skills, nor indulging the spontaneous behaviour of his body, it means trying to survive in the destructive concept of iconoclasm. More: it means to resist, to show personal attitude, to build a foothold of personal identity, which can also develop, and not only come back from the ruins only to become something to feed the iconoclastic spiral with *ad nauseam*. But, how can we see-know what the actor-performer - Vili Matula in this outstanding case - does in the crucial moment, at the very edge (of acting), between act and non-act, just before passing into another act(ion)?

It seems to me that Matula's (acting) performance is primarily concerned with concentrated weaving (not of the signs of the acting text but) of the countless micro-pauses between the acts, which makes his whole performing body lag behind the natural, usual, everyday tempo of movement and speech. Besides, the course of Matula's performance is for the most part - barely, but still noticeably - just a trifle *slower* - and yet somehow much stronger - that the course of performance of all other actors-performers. Matula even seems to stop, following a rhythmically varied scheme, the course of his performance during the micro-pauses that last just a bit longer. In this way, he is not only foregrounding its total *slowness*, *force*, and thus its meticulousness and particularity (singularity), he is also widening the gap between the acts, stretching the time of the transition: he grabs the chance to show his own right and dexterity in *deciding* on the break. The state of heightened concentration of the whole organism on the following *step*, the striving of the whole body halfway between the acts, but also on the threshold of the non-act, is called *predigra* (foreplay), *pre-acting*, and *semi-fine* by Meyerhold: Groszowski sees it as "a kind of silence before movement," "a silence which is filled with potential" (cf. Barba: 55-58); while Barba uses the blanket term *sars* and the oxymoronic phrase *dynamis ismobility*, and warns: "To find the life of the rats, the performer must play with the spectators' kinaesthetic sense (...) It is a question of subliminal surprises, which the spectator does not become aware of with the conscious 'eye' but with the 'eye' of the senses." (57)

Sars, *predigra* is the pitch of tension during the transition from one act into another, the last point before the break, the moment of greatest danger of the non-act. Matula's acting performance (just like Brzozowicz's production) is a high-risk performance, for he must stretch the moment of danger to the utmost, draw the line along the very *edge of the abyss*, hold the tension in white-heat for the whole duration of the stretched moment, just *before the abyss*, he must even hurl himself over, to come back miraculously - he must reach the breaking point. Until he finally goes over the gap and acts out an (other) act. Such an endeavour is, of course, inconceivable without excellent performing technique.

In order for the break to happen, a *decision*³¹ is necessary. For the actor, for Matula, to prolong the duration of the breaking/decisive point actually means to lengthen the phase of the performer's (or actor's) *autonomous decision making*, if not of *autonomous decision*. Even when the performer/actor finally acts out the act in accordance with the instructions of all mentioned authorial instances, the moment-point-tension of representational uncertainty is the privileged state of *doing/acting*, which can throw any performance headlong into the (always only virtual) *silence* of the non-act or derail it into unpredicted (even impermissible) action, even *dis-acting*. In order to resist the concept of iconoclasm, Matula, however, does not struggle (in vain?) to

³¹ The decision to go over, to act, should not be taken literally as the acting out of an intention, preceded by a determined and decisive thought process. Thought is but an impulse of doing, which emanates from the whole body and can only be noticed by the eye of the sense

escape the rut of representation. Instead, he is seeking the key to - metaphorically speaking - unlock the *Grand Master* concept-cage in the performance of the act/acting, in performance technique, which is most clearly visible during the transition between one act and another, in the prolonged breaking point. Rather unexpectedly, Matula's technique takes over the function of a *creative gesture*. Even more: technique becomes the basic means of a self-referential acting performance. Matula demonstrates technique - for a good reason and with great responsibility.

Analysing Olivier's acting in the roles of Macbeth and Malvolio, Branko Gavella²¹ outlines the state/phase in acting described by Meyerhold, Grotowski and Barba, somewhat differently:

"Olivier proceeds in his own fashion in this respect: he does not flinch from coming on as 'Olivier', though not as the irrelevant, private Olivier, but as Olivier the artist. This artist standing in the antechamber of creation is invested with all of Olivier's dedication to the task before him, with his total creative shudder before the enormity of the task; he, in fact, seems to be deliberately playing this preliminary non-entering the role, by including, as it were, some very private, all too private traits into his gestural-vocal apparatus, only to be, later on, emphatically and visibly overtaken by the breathing of his role..." (1979: 169)

Gavella gives what has been called *sats*, *semi-tone*, *pre-acting*, *pre-play*, *pre-movement*, *pre-act*, a particular resonance. The actor is not only a performer *outside* theatre - ("this is not theatre," claims Meyerhold), or, in Gavella's words, "emphatically outside play" - but also an *artist in the antechamber of creation*. If the actor anywhere - with his body-thought - has the opportunity to be the author still *outside* the order of representation of the discourses of other instances (of power), then it is precisely (and only) in the (prolonged) breaking point of (potentially all) transitions from one action into another, in the moment of deciding. By emphasising and maximally lengthening the breaking point, Vili Matula bares his own acting technique and his own privileged zone of decision in order to single out and demonstrate the autonomous process of his *actorial (self)creation*.

By re-directing his own attention (and thus the attention of the spectator-fellow-player) from acting style and representation (of the persona, directorial concept, writer's text) to the *technique* of deferring the event of decision in the process of *deciding* - foregrounding precisely the process *outside* acting (which can only be perceived as *micro-pauses* in performance) as a distinctive dimension of *actorial creation* - Matula brings us to the process of creation and development of the *multiple actor's person(a)*, as described by Gavella in his *Fragments on Psychology and Aesthetic of Actorial Creation*, written in the thirties and forties, but published only in 1967.

Gavella distinguishes five degrees in the development of the actor's *person(a)*, each further degree containing the material and structure of all the previous ones: the *private person*, the *technical person*, the *normative persons*, the *actorial-dramatic character* and the *ideal person(a)*. It is impossible, and indeed unnecessary²², to present here the complex system of Gavella's theory of acting. To simplify grossly, the *multiple actor's person(a)* is created and developed through the *conflation and bifurcation* of *inner psycho-physical* and *outer normative* - whether discrete or combined - *events, relations* and *contents*, which are ceaselessly and simultaneously actively present and among which the main ones are: the aesthetically focused relationship with the *object*; the awakened *organic experiential material*; the folding of the *inner spectator*, conceived by the aesthetic experience, back on the *inner events*; and ordering, selecting and forming of the *amorphous material*; the forming of the *new personal form* as the ground for expressing the structures of *experience* through

a moment before the act: "The act is a minute charge with which the thought insinuates the action and is experienced as thought-action, energy, rhythm in space" (Barba: 38).

²¹ See the excerpt from his essay "London Theatre Impressions," in this issue of *Frakcija*.

²² *Frakcija* intends to devote one of the following issues to Gavella's theory, aesthetics, psychology and socio-anthropology of acting.

adopted and represented socio-aesthetic normative contents/scripts; the play with the *ovine* spectator. It is important to point out that Gavella, in contrast to other directors-theorists, emphatically links technique not only with actorial creation (i.e. authorship) of the part and representation of the fictional person(a), but also with self-creation, the building of the actor's own (extra-theatrical) person(a). Matula practices on stage what Gavella develops in theory - but in his own way.

Matula's acting training is, as has put it himself, eclectic.²² However, could a unifying structure, perhaps even a principle, of his - or, for that matter, any other - specific technique be perceived? I would say that Gavella's concept of "static centrum" gathers, combines and composes all other crucial elements of technique (of actorial performance), such as placement of the spinal column, focus, emphasis, balance, tension, counterpoint, contraction-relaxation, amplification, tempo-rhythm, concentration, energy, discipline, *says*.

"The general posture of the body [...] must also find some all but neutral state, its particular static centrum. Such a statics must not be passive, it is dynamic, for the most part very dynamic, an active preparation for merging with various individual movements. It is a balance, but a balance tailored for that specific purpose, so that every step outside the balance means a step resulting from a precisely defined and marked point. This balance does not hover in the abstract, it is rooted in the consciousness of the unity of the whole area of our organic experience. It is precarious, responding at every moment to the most subtle changes in that experience. Its motion is always a movement from a clearly sensitive centre" (1967: 145).

Every movement of Matula's body and every modulation of his voice are organised, *seen and heard as folds*, even *deformations*, with respect to the static centre, the flexible, but always present and controlling *central line of the organ* (Gavella's phrase again). To build, develop and use a flexible but unbreakable *artificial personal form*, an *active readiness*, a *basic principle visible by the inner eye of sense in the exit point* of every motion of the body (whether in movement or speech), and in particular in every transition, pause and break between the acts, means to establish - against-and-yet-within the concept of iconoclasm - some force the iconoclastic spiral cannot reach nor devour. This force, even though it operates within image - originates *outside/before* play, theatre, representation, it is operative at the act, in the *antechamber of creation*. The static centrum, as a particular and stable value implanted in the body of the actor, is the thorn in iconoclasm's side. But the destruction of the destructive concept only begins here. For, in the wake of Gavella's theory, Matula transforms what is still primarily a technical value into an aesthetic, even an ethical one, while at the same time working on his own creative personality.

Whenever he decides to foreground his technique by placing it, to use Gavella's term, in the *centrum of attention*, and thus in the *centrum of awareness*, Matula singles out from the *ordinary* flow of actor's performance one of its specific features, even qualities. Maybe it is only my impression, but I would say that the relationship of his whole body toward his own technique could also be described as - aesthetic. Has he not undertaken to prolong the breaking point precisely in order to foreground the privileged site of the actor's autonomous creative (authorial) (micro)decision-making?

The activating of the aesthetic intention is, according to Gavella, linked with two other basic processes of actorial creation: *awakening the complex organic experience* and the formation of the *amorphous experiential material* under the watchful gaze of the *inner spectator*. The effect of such *inner energy* is the creation of the "autochthonous and autonomous acting material" (1967: 119). The accumulation of that *awakening* deepens, widens, complicates and develops the actor's person(a), which, nevertheless, still remains *emphatically outside* the content (of identity, discourse, norms, institutions, concepts) it will (spontaneously, under duress or by its own decision) represent after the break - the transition from the *antechamber of creation* into the representative

²² Matula: "...I must confuse people by combining things that by their nature are opposed to each other (...). For me, eclecticism - especially artistic eclecticism - does not have the pejorative meaning it has in politics or in some other spheres." (cf. Marjauk: 14)

theatre. True, Gavella analyses these processes in the context of the actor's relation with the aesthetic object (first and foremost, the literary work), while Matula tests the same model on the actor's relation to his own acting technique. According to Gavella, the *private person* is transformed (not deformed) into a *newly-created, artificial, technical person* as the *primal form of creation*, at the centre of which there has to be a *static contrast*.

In Matula's case, however, the already formed *technical person* and the whole system of acting technique develop a new dimension of their existence and operation. The *technical person*, which is, by the decision of the actor-artist endowed with aesthetic potential, is now itself the ferment of the new line of *organic experience*, which automatically means a new, different *inner spectator* - who will fold back on the first one and observe the act of observing, i.e. the formation of *autochthonous and autonomous acting material*. And while Gavella devotes the rest of his analysis to the development of the *multiple actor's person(a)*, focusing on the transformation of the (according to him) still not independent *technical person* (artificial, ready, central) into a socio-aesthetic, normative one (its authoritative content being provided first and foremost by literature, or, more precisely, dramatic action), Matula - from within - doubles, complicates and observes, eventually even makes independent the already existing *technical person*.

Gavella believes the actor to be working on himself by espousing the *outside social and aesthetic normative contents* that make his performance authoritative (one could almost say authorise it) and at the same time foster the development toward the *ideal person(a)*, the development "giving greater value to human life" (1967: 59). Hence for Gavella "the basic problem in analysing acting" must be "the question of the difference between the person of the creator of the stage aesthetic persona and that person(a) in its realised form" (ibid. 37).

Matula doubts this programme. Do the adopted and then represented *outside, normative contents* offer a script that would direct the actor toward the ever more complex structure of his own person(a) (both Matula's and Gavella's aim), or does the *normative script* (a most effective mechanism of power) parasitise on the actor in order for the latter to reproduce, realise (if possible naturalise) a given (dramatic, social, ideological, political, etc.) representational situation (a structure of relations, an order, state of the world, etc.)? Besides, the actor who obediently represents in a dis-representational situation of the iconoclastic concept, haplessly exposes himself to manipulation and the all-pervasive *extreme irony* (of the director), even before his whole acting enterprise is swallowed up by the iconoclastic spiral, that *destroy-representation* all-devouring monster. Therefore Matula, before deciding to act and how to do it, takes a radical turn, and resorts to his *technical*, and thus to his *private person*, instead of the *normative contents*: to work on oneself is for him primarily to keep on working on performance technique. A representational situation is for Matula above all a chance to test the power and efficiency of his *technical person*.

As we have seen, what makes technical skill peculiar is the fact that in the process of its coming into being the *subjective, organic materia*²⁹ of necessity plays a part. After all, the *technical person* is a *person* because it is born of the process of ordering and forming the incoming *vague and indistinct contents of the private person*. But to understand the *technical person* as (potentially) aesthetically credible and representable, means to undertake a complex performance-representational (self)exploration:

The already mentioned *inner events* of the newly-formed *meta-technical person* offer the actor an extraordinary opportunity to fold back on the process of fashioning the *technical person* out of the material of the *private one*, and so to observe (intensify, re-direct, perfect) the process of technical development. All in all, this, so to speak, *technical person* squared is more comprehensive, more powerful, better, and (for the purposes of anti-iconoclasm) more effective; in Gavella's words: *shinier and warmer* than the first, dependent, pro-aesthetic

²⁹ Gavella: "Our every movement, even the most isolated one, reflects in some degree all the components of our inner state. Our total physical experiencing is always unique and every single state carries within it reflections of totality" (1967: 52).

technical person. There is also feedback: such technical history (as Barba would say) must have an impact on the domain of the *private person*, all the more so as the *meta-technical person* comes into being the same way the technical was created from the *private* - by accumulation and formation of experience through action and observation of the *inner spectator*; the newly-created position of observing the observing makes possible and channels the implementation of technique in the domain of the *private person*.

Once doubled, and now already multiple *technical person(a)* eventually triggers the constant fermentation of experience and the (re-)active multiplication of the process-system of *inner self-referentiality*, i.e. the observation (of the observation of the observation, etc.) of *self-creation* out of unique resources of one's own total *psychophysical organism*. While Gavella's theory of acting focuses on the transformation from the *technical person* into the *normative persona* and the appropriation of the *persona* (of his/her actions!) within the confines of the part, the efficacy of Matula's acting performance hangs on the transfer of the warm influx of *private* (Gavella dares say - subjective) *experiential material* into the system of *dams* and (self-)control of acting technique, but also the other way round: the transfer - through multiple *meta-technical personae* of technique into the domain of *private life* (after all, the transition from act to act is a crucial event of each performance, not only of the privileged theatrical one). The development of the abilities of technical self-control, in the theatre as well as outside it, might finally lead an individual to the exceptional ability of autonomous observation and control, not only of discourse he produces himself, but also of the discourses producing him.

On top of that, the already *aesthetic technical person* further develops and enhances its aesthetic credibility and representability through *meta-technical person(a)*, which finally turns into a serious threat to the representative normative contents. We should not forget that even though both Gavella's theoretical actor and Matula work in order to (re)construct themselves - the former is created through acting in the performance, the latter in the *antechamber of creation*, at the act, through performance technique. Matula, the master of acting technique, seeks a foothold for his resistance within (and yet outside) the dis-representational production of the *Grand Master* precisely at the act, and not in the *destroy-act*, *dis-acting*, let alone acting itself (representation).

Matula the actor entering the performance of *Grand Master* is a unique *person(a)* (whose *personality* is always only, but nevertheless, *being born*) entering the cage of iconoclasm. Matula's way of demonstrating acting (self-)creation - relying on technique, in the body - proves dangerous for the concept of iconoclasm. The iconoclastic spiral is ready for fresh blood, but the body-victim escapes easily, even when it seems to be captured. Having mastered the concept of multi-coded *hyper-acting*, Matula becomes the most efficient executive in the name of iconoclasm, but I dare say his role of a *hyper-actor* is but a mimicry. Thus hidden, Matula destroys the performance of the *Grand Master* from within, he does not dissolve, but shatters the concept-dictatorship-cage of iconoclasm through the *force of superior technique* and the self-assured actions of the *always-in-the-process-of-becoming (technical-private) person*, that remains safely out of reach for the iconoclastic spiral (that can only swallow an act, a sign, an image, and that only within the frame of a given performance).

To overcome iconoclasm in an effort to control oneself, i.e. in the process/development of the *work on oneself*, means not only to build and observe the unique identity (technique) of one's (self-)performance, but also to embrace/demonstrate exceptional responsibility.

In counterdistinction to Brezovec's, which is *invisible*, Matula's *totalitarianism* is constrained by his own person, and its aim is creation, liberation and demonstration of an attitude.

Separated from the performing body, the ethics of Matula's acting performance perhaps sounds naive, even trite. But carried out against-and-yet-within the Creation *Super-icon*, and the *Super-concept* of iconoclasm, the *genius of creation* - even if we attempt to write it down *outside the body* - cannot lose its distinctive (and perhaps only personal) value. It is the value of a crucial decision.

WORKS CITED:

- Barba, Eugenio (1995) *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, London and New York
- Burke, Seán (1992) *The Death and Rebirth of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh
- Castellucci, Claudia (1995) "Zanka za uplašene umjetnike" ("A Trap for Scared Artists"), *Frakcija*, no. 1: 63-66
- Diamond, Elin (1997) *Unmaking Menstru*, London and New York
- Gavella, Branko (1967) *Glavac i kuznari* (*Actor and Theatre*), ed. Nikola Batalić, Novi Sad
- Gavella, Branko (1970) *Kajčevost i kazalište* (*Literature and Theatre*), eds. Nikola Batalić, Georgij Pato i Beldar Vrdelj, Zagreb
- Marjančič, Suzana (1999) "U dvojakliru glumac i knjiški lažac" ("Double Bind: Actor and Kynic Liar"), the article includes an interview with Vili Matula, *Frakcija*, no. 10/11: 5-15
- Meisner, Sigfried (1989) *Povijest političkog kazališta* (*The History of Political Theatre*), transl. Vida Pisker, Zagreb
- Pusić, Verna (1998) *Demokracija i dizanje* (*Democracy and Dismantling*), Zagreb
- Sevin, Darko (1979) "Praksa i teorija Brechta" ("Brecht - Theory and Practice"), in *Brecht Brecht Dijalektika u teatru* (*Dialectics in Theatre*), Beograd
- States, Bert O. (1985) *Great Reckonings in Little Rooms, On the Phenomenology of Theater*, Berkeley
- Žanić, Iva (1998) *Prevarana povijest* (*Betrayed History*), Zagreb

Translated from the Croatian by Tomislav Briek

Actress/Performance Artist/Dancer

Moderated and edited by Ivana Ivković and Ana Prolje

The three female artists of the younger generation we talked to sweep away the limits of the performing techniques with their work, not giving up their particular and unique knowledge and performing abilities in the process. Their personal experience and their view of the process of work, performance itself as well as the interpretation of their own work, illustrate a specific position of few performance artists/dancers/actresses in the Croatian theatre today.

Katarina Bistровić-Darvaš graduated acting at the Academy of dramatic arts in Zagreb, became a member of the ZeKaM company and acted in a series of theatre and film productions. Although this seems as a quite conventional path, Katarina stands out from the usual conceptions about the acting profession, regarding the range of the mode of her expression that she uses with assurance, her sensitivity and curiosity, especially in working with Rene Medvešek (*Bucker, Č.P.G.A., Brother Donkey*), Bobo Jeličić and Nataša Rajković (*Slowing down, Uncertain Story, City within the City*) and Branko Brezovac (*The Grand Master of all Scoundrels*), but also regarding a markedly introspective view of herself as an actress.

On the boundary between a classical performance art and the contemporary theatre, **Anica Tomić**, the founder and a member of *Théâtre de femmes*, creates autobiographical performance art that accepts textual and narrative features, not giving up the abstract quality of movement in the process. She also engages in socially and politically committed theatre and, as an actress, cooperates with directors Mario Kovač (*Last Judgement in Teatar Ćend*) and Branko Brezovac, whose associate she is in *The Grand Master of all Scoundrels* in ZeKaM. The break-up of a word-body dichotomy as well as a new view of the body discourse on the stage mark the work of **Nikolina Pristaš**. She was educated at the School for rhythmic and dance in Zagreb, worked with Kilian Cremona, completed the summer school in Alvin Ailey Dance Center and attended a number of workshops and seminars (with Lloyd Newson, David Zamban, Russel Maliphant). She participates in the work of the Zagreb Dance Ensemble (ZPA) on a series of projects as a dancer and also as one of the co-authors of the choreography *Cos Licario Sacred Oppiano* by Alexey Taran. She is a member and one of the founders of BAD Co. (the productions: *Man/Chair* and *Diderot's Nephew*). Her first independent choreography 2 was invited to take part in a prestigious project *Aerowaves* by London's *The Place Theatre*, and during 2002 the same choreography will appear at the festivals in Griefswald, Leipzig and Bergen.

FRAKCIJA: We are interested in the performing practice from the subjective viewpoint of a contemporary performer, whether she is a performance artist, a dancer or an actress.

Anica: I have been introduced as a performance artist, however the boundaries between performance art and theatre are no longer so distinct, we are entering a sphere between; performance art becomes a part of the

theatre or the theatre gives rise to a kind of performance art. My own work escapes strict categorization as well. When I work, what is important to me is a literary framework from which I try to draw some construction for my story. I try to determine: how much I'm in it, how much somebody else is involved or how much it is something else. Manifestations of the body are also important - a simple movement, some gesture, a mime of the face, even a dance into which the body transforms, the body that conveys words, the body into which words are woven. I believe that every part of the body can become a source from which energy can start flowing. And the audience also often sets conditions on the development of a performance. Sometimes I neglect the audience, because I happen to go into some sort of a trance. At that moment I cannot believe that it's me on the stage. I try to reveal my traumas by means of my voice, my body, my movement in order to get my inner feeling across to the audience. There was one performance during which I literally hurt myself. That pain is only a product of what I'm trying to say, it could also be laughter.

Nikolina: What would happen to you if someone interrupted you during a performance? If you expose yourself in that way, you actually enter a realm of insecurity. You can feel serious consequences if someone interrupts you at that moment.

Anica: It is interesting that I performed that performance many times and it never happened. Afterwards I was being approached and told "we're sorry for you", and I don't know why they feel sorry for me. It was just my way, my decision to stand there and inflict pain on myself, along with some text, some video projection. And that's it.

Nikolina: I believe that a performance artist, a good performance artist, always wants to say something essential. The ultimate purpose (if something like that exists at all) of the body that is pierced, that bleeds or sweats is not anyone's pleasure. All right, there is probably a certain moment of masochistic enjoyment, as in our own work, so among those who come to see us. On the other hand, I listen to you and it seems to me that I have a different approach to this job called performing ...

Anica: But there is a small difference here. That trance into which I fall is somehow my individual, inner trance. In the context of a theatre performance, I am an actress and I am completing my task. But now I'm talking about that other aspect of my work. I think that it is difficult to interrupt me while I'm in the trance, but even if someone managed to do that, I would probably congratulate them later on. It would become a part of my performance, but also a new performance in a way. That's the charm of performance art.

Katarina: When you carry out a performance, what do you do, what do you accomplish by it?

Anica: A sort of a personal catharsis, I think. I feel very good afterwards. When I work together with directors there is always a question of concept, context. The first step is called agreement. It means you consciously agree to a concept. Here I'm no longer a performance artist in the real sense of the word, but whatever a character as such demands from me. It was a different situation with Brzovic, however, because our agreement was that I'd do some individual performance art within the concept of *The Grand Master of all Scoundrels*, so that, in contrast to the whole epic development of the performance, it would be a lyrical moment, a moment of silence, slowness, the body as it is, so that out of the given role, I could try to write a story of my own, the story behind the story.

FRAKCIJA: *Speaking about experience of individual work and work with a director, or other associates, you have worked with many choreographers, including an experience with Alexey Taran, who gives a certain amount of freedom to the dancers in creating their dance movements.*

Nikolina: Taran came with an "idea" of a performance, and his equal creative cooperativeness was wonderful. There is not a single one of his own choreographed movements in that choreography. We worked on physical tasks which, little by little, gathered around a single theme. It was only necessary to arrange things so that they have an outline of their own. Apart from outside encouragement, there isn't any of Taran's choreographic text within the performance. Those improvisations, however, are not abstract. They are a number of tasks and, by using our bodies, we searched for mechanisms of passage through them. Then we fixed and memorized some parts, while a great deal remained open to every new performance. Every time we were writing anew the text of that performance.

FRAKCIJA: *How do you feel as a dancer in a performance where both concept and choreography are strictly given?*

Nikolina: I have to admit that a dancer is a concept in which I have been immersed and unfortunately I cannot escape from it, although I don't like such formats and strict divisions. I am a person of dialogue. Currently I've been working as a stand-in for Aleksandra Janeva in Irma Omerzo's choreography *Mi-Nous*, where almost the entire material is totally fixed. It has been a great challenge once again because of a new encounter with myself. But it hasn't been easy.

Anica: The problem of our milieu is that people like to put a label on you.

We live in a consumer society, so I guess it's easier to communicate if you are labeled. We should fight against it and find some other sort of communication.

FRAKCIJA: *There is a mechanism which categorizes and fixes the stage identity of certain actors.*

Katarina: Yes, there has been a lot of talk about it. For a moment it seemed to me that I was also labeled the *baby-face*. However, somehow I believe that if you constantly develop, both in life and in the theatre, you influence other people too. I also think that you have to allow yourself to be categorized. It happens to some people, indeed.

FRAKCIJA: *Still, doesn't something different happen in performances such as *Slowing down*, which deal with the reality of everyday life and the reality of personal identity, including the relationships between the identities of actor and character?*

Katarina: *Slowing down* was produced on the basis of improvisations, in accordance with tasks. The themes are not mine, only the emotions within are mine. We had no knowledge of the dramaturgic concept, we simply emotionally reacted to the given situation. Several outlines that Bobo Jelić and Nataša Rajković needed, were chosen. This is how the characters came into existence. Among several colours that we offered, one was chosen and it was called a character. However, I've got a big problem with this profession. I feel as if I've only recently decided to become an actress. I've been pondering whether there is much point in an actor being a public figure even privately, and if it's part of an actor's job to express his or her private attitudes or not. In life, in the newspapers, on the stage, anywhere. I'm struggling with it, I'm not sure what I think about it. So far

I thought that I shouldn't and that is the reason why I do not speak in *Slowing down*. That is, I say only what I was told to say, because I couldn't decide on more. Can an actor separate public from private life is what I have been thinking about all these years since I entered the theatre and I haven't thought it through yet. I struggle with the media and it's a question that I can't get off my mind. There is no way I can accept that an actor is a public figure and I wish it was not a part of the job.

Nikolina: The impressions about me as a private person, which the spectators have got or which they themselves create, are totally out of my control and, as such, from the point of view of the creative communication, are becoming less and less important to me. Unlike the comments that relate to what I do on stage. There I'm present with my concentration, knowledge, techniques all of which I have at my disposal at this particular moment of my development and all of which are employed in each specific performance. I think that playing a part, performing on the stage plunges in and out of what I believe I know and control, but also from whatever happens beyond my control. And it is precisely this possibility of surprise that is so fascinating.

Katarina: I know that earlier, as an amateur or as a younger actress, I used to get on stage more sincerely and genuinely. I'm absent then. As Anica says: I'm not aware that's me. When you have played in so many performances you have everything under control.

FRANKLJA: *An actor or a dancer are both perceived mostly as persons who do not produce on the stage, but only as those who "interpret" the given material.*

Anica: There is a difference in seeing Nikolina on stage or in seeing a ballerina out of whom I can read nothing that is privately hers. It's not because I know you personally, nor does it refer to some sign you carry. I'm simply talking about sincerity that radiates from you. I've got an opportunity now to work in a large company and a lot of time to observe these people. And what happens? Not with all of them, of course. When they get off stage they will light a cigarette and behave as if nothing had happened. For them, it repeats night after night. When I talk to Indol after his performance, he is upset, sweaty, out of breath. In his case, I think, the one "who produces" and the one "who interprets" are of the same intensity.

Nikolina: I learned that in *Confessions*, a performance in which I was not allowed to look at the audience or communicate with it. There was one moment when I realized that it all takes place in some other world, the one constructed by ourselves, in which we set the rules of behaviour. On the other hand, that's an hour and a half or two hours of my real life and, although on the stage, I want it to be great, I want it to be as we agreed and I'd really like to experience it. In this connection I don't refer to identification, because I was not trained in that way, but what I mean is myself becoming imbued with that world and being a part of it.

Katarina: This touches on a problem, and the difference, that I have been concerned about for ages. I think that theatre cannot exist if an actor, or anyone who is involved in the performance - is on the payroll. Then I don't choose what I do and I don't care about it intimately, that is, it's hard for me to find some intimate reasons for certain productions I do. As long as I don't have them, I cannot sweat it out and worry after the performance. And in each performance I've done in the beginning as an amateur, I would bring out on stage the most intimate motives and I believe that's the only way for theatre to exist.

Amica: The power of institution, that's the whole point. I don't refer only to the theatre when I say that, but to institutions in general which, as such, impose their principles and throw you into a mechanism, a discourse which you have to accept once you've decided to enter. And it's difficult to fight against the institution itself because there's always some other, new and more powerful institution above it which manipulates it. Even with amateur and alternative productions it's relative how much they are really outside of the institutions, because if they accept a necessary place where they can gather, then they have to obey certain rules and satisfy certain conditions.

FRAKCIJA: *Katarina, what is the role of the actor's skill in your work?*

Katarina: The skill is indispensable to an actor so that he or she can assert oneself. In those productions in which I cannot possibly participate, and at the same time I look for my own intimate reasons to do it, this is when one's skill is rehearsed, from which I benefit when I finally get on my own ground where I can do my utmost. In this sense the skill is useful, but it still destroys a sincere word.

Nikolina: I often compare techniques to a foreign language study. It takes some time to master it, actually it takes quite a long time. The way you are going to express yourself in that language becomes exactly what makes you distinctive on the stage and forms the way you are perceived by people.

Katarina: Techniques help us communicate. You have to accept them, but they are not the ultimate purpose, it's only one of the methods or a good starting point. I can contemplate how I could change everything around me that annoys me, but I've produced no results for that matter whatsoever. The only thing I realized is that I can change myself and in that way, indirectly, change the environment as well. But perhaps it's not enough to change the institution which suppresses your individuality. It's certainly a good move, but it's not enough.

Amica: Collectivism prevails inside most institutions. It's hard not to lose your individuality with all that collectivism.

Katarina: In any case it is certain that you waste your valuable time and energy on something that you might not want. If there has to be a collective in the theatre, then it must come from a common wish to say something. And that's the only way a group of people can work together.

Nikolina: I had this problem solved through cooperation with several people gathered under the name BAD CO. I'm talking about Ivana Sajko, Pravedin Devlahović and Goran Sergej Pristaf. That environment gave me a sense of security. Regardless of the differences in our individual expression, that of a dramatist or that of a performer, no matter, there is an exchange, a consensus of opinions. I have a vital interest in our team work where each of us has an equal role. On the other hand, this is a group of people with whom I can unselfishly share both disappointments and successes. I don't perceive the success of my choreography ² at the *Aerodrom* contest solely as my own, but as our common success. It is a wonderful combination of circumstances and a great joy to have something like this.

Amica: There should be as many groups of people who work together as possible. It is also necessary to have an alternative to the Academy of dramatic arts. I'm not saying this because I'm indignant at the Academy, but because I think that there always must be the alternative so that something can be evaluated at all. If you cannot evaluate something, then you cannot judge it.

FRAKCIJA: *The situation is such that you have to pass through the Academy or some other institution if you want your work to be taken seriously.*

Nikolina: There is a danger in alternative groups assuming a kind of an educational function and then becoming institutions themselves. We in BADco. would really like to be open to new experiences brought in by different individuals, because opening up that core enables learning. In my opinion it's here somewhere that the problem of audience lies. Among all of my colleagues from the university, I might see approximately ten who come to see the performances. It seems that this generation, age 19 to 25 or 26, has lost the interest in theatre. At the opening night of 2003-4, four performances were crammed. At the last performance people were left outside and had begged to be let in. In two or three weeks, we perform again and only five people show up.

Katarina: The problem is not only the absence of the audience. It is often fabricated that the productions which have their audience do not sell, so the sale of the tickets to large groups can be organized, and the people who would like to see the performance are left on the street because there are no tickets and so, little by little, the performance fades away, loses its quality or loses its audience.

Anica: There is no foundation, no basis, from education onwards. For the time being, perhaps, it may not be my problem, but it will become my problem if I decide to stay in all this. There is no point in working if the theatre is empty.

FRAKCIJA: *One cannot count more than five students from the Academy of dramatic arts at the performances during Dance Week Festival or Eurokaz, and there are the performances which are not repeated. This shows the interest of the profession. An audience is something that is created. If we can create the audience that watches football matches, we can just as well create the audience that will come to see theatre performances, whether it's a performance in The Croatian National Theatre or a visiting performance by Goat Island.*

Nikolina: It would be wonderful if only one tenth of that mass of people that is crazy about football matches was interested in theatre. However, it's not like that and it's very unlikely that it will ever be. I can only say that in BADco.'s works there is a desire for a different kind of communication, one that requires an active spectator, a spectator who is willing to experience something with us. We would like the audience not to construct our story, but their own. Unfortunately, in this country the call for a higher level of communication is considered elitism...

FRAKCIJA: *It is interesting that you keep saying "we". We've been mentioning institutions, the profession itself, various groups within which people feel uncomfortable, but obviously there is a team of people with whom you feel comfortable and with whom you have good communication, without which you wouldn't be able to create.*

Anica: They found each other, and in this other story you suddenly - find yourself in it.

FRAKCIJA: *Could we get back to the processes of work, to your personal experiences before, during and after the performance?*

Anica: When I begin to work on a piece of performance art, there is a series of flashes out of which I try to create some sort of a core. My associations are often such that they make me laugh, but then I try to find one

sentence among all of those dispersed associations that connects them. And then I've got a starting point. It's different in theatre. Both a text and a context are given. I find the process of work more important than the product. I love to work and to discover certain things that I haven't been able to rationalize until that particular moment, but then I do. Whether it's a performance art or a theatre production, I always believe in the process, and for me the body has no limits.

Nikolina: I would also like to believe that the body has no limits as to the possibilities of expressions hidden in it. Every day the body offers something else. To look for variants, to become conscious of what's been found and to play with it, to go beyond one's own materials, to search for their new possibilities - all of that is intensely present in my body and work. The thing with techniques, as Katarina said, is that they must not be the purpose, but that you have to use them without actually being aware that you are. Otherwise they may be a great burden and a major impediment on the stage. That shouldn't be mystified. The body "learned" something that can be invoked in a certain moment and that process has to go on smoothly. The fact is that each performance is a final variant of the production, a result of a lengthy process of creation which is registered in the performer's presence on the stage. One of my friends says that there is a time when you produce a material, and then that material starts producing you. That's true. I would be unhappy if the completion of a performance meant ending it. Every time I shape it all over again with the maximum of my input and I love the idea that it all continuously develops.

Katarina: Since we always repeat the same performance, everything always has to be the same. But every time it's a challenge being in that moment. To be that particular thought again in that moment. It means you are alive again. So that what has been given and identical, is still not the same.

Nikolina: I believe that Vili Matula is right when he says that an actor, that is, a performer, has to be permeable. It takes a great skill to be present on the stage all the time. You need special concentration to be able to react to what happens on the stage, regardless of your task at that moment. In that way things always remain fresh for the performer. However, it presupposes a constant struggle with yourself which is not at all easy, and sometimes even unsuccessful. This is exactly the reason why I like to be in productions that are partly open to each performance because, in principle, when I know a given route I have to take, I know what I do, who my partners are and I simply give myself up to communication. I'm interested in this play, in this particular way. When I make myself a part of a performance in this way, then something happens for which no one can give you any directions, it is something indescribable.

Anica: Of course there is a concept of *The Grand Master of all Scandinavians*, there is a synopsis, a director's book, but every member of that production has to gather new energy for each performance, as if it were their first time, and show their full potential. Afterwards, everyone knows how much of their energy they put in, although the performance may seem exactly the same from the outside. There are discussions about actors: are they mere puppets, is this director's theatre or not. If you accept that kind of a context...

Katarina: ...then you agree to be used like that.

Anica: Certain director's and choreographic directions were given to actors, but still it all came from the actor's body. Everyone according to their abilities. I believe that every actor had an opportunity to give as much of himself as he wanted, despite a certain fixed aspect of that performance.

FRAKCIJA: *Contemporary theatre often regards dramatic text as a source of limitation, perhaps precisely because of its characteristic to simulate spontaneous speech.*

Katarina: If you want to persevere with your own thought within a task, then every role, every dramatic text, every piece of information gives you an opportunity to surpass your limits, to go further and further and further, as far as you can. After all, to be an actor means that a part of you agrees to somebody else's concept. This is something that can be discerned at length. The question of an actor's task is also the question of whether you can act contrary to your morals and whether the morals of the character you play are determined by your own.

Nikolina: I would absolutely agree with Katarina about this. It is a question of a life commitment. A performer is expected to do his part of a job properly. It takes a lot of discipline and mastery over yourself to persist in doing it, once you said that first "yes". For your own sake. However, life seems a little too short to me to be consciously wasting it on things that torment me. That, again, is a lesson that I've been learning anew every time.

Katarina: We shouldn't condemn, we should communicate amongst one another. Who can force me to utter any text? How can I stay intact within strictly given sentences, strictly given thoughts and attitudes? An actor tries to communicate with an author, with a director and inside of that he searches for his own thought, for a dialogue and that's what gives him an opportunity to offer even more than he can.

Anica: There is also a possibility of getting so much freedom in a project that you simply lose yourself.

Nikolina: One of my teachers would have said that restriction means freedom. And it is so true.

Katarina: Every performance is a play. You agree to that play every day.

Nikolina: But there is always another side to a play, and that is that you can always say it's enough. At a rehearsal I can say "I've had it". On the stage it is not so.

Katarina: When you are on stage, even if you wanted to stop, even if you had a crisis, you cannot.

Nikolina: That's when the technique helps, when the skill helps. That's why you train. I wanted to ask Anica about her trance condition during the performance. Are you on the verge of bursting and not being able to pull yourself together or are you calm and simply doing whatever you're doing?

Anica: Trance and trauma are big words, but that is what my body, my inner self is experiencing at that particular moment, on the stage, in that act.

Katarina: How do you rehearse your performance art if you expect to be in a trance?

Anica: I sit down and I try to find the energy within myself. I have got a concept, some kind of a beginning and the end, that's my frame. And the rest depends on how much I'm carried away by the space or the audience.

Nikolina: In dance I often encounter this concept of energy. I don't deny there is some energy. But when I work, that's not my starting point. I decide to do this, and this and then this. Or that I will stop doing all that.

The way I'm going to do that will certainly depend on the energy I put in that work. Namely, I cannot, I don't know how to simulate an emotion. What I do is very much physically conditioned.

Katarina: The way I work is very close to what Nikolina described. Everything is under control, in a way, but now and then I go beyond my own limits. Actually it is stepping into an emotion, experiencing everything around me, in contrast to simulating that emotion. When you spend three months working on something, you set some channels that will lead you towards the moment when you want to launch all that. An actor is aware not only of what surrounds him, but also of what happens inside of him. Once it becomes automation, you don't control it consciously any more.

Nikolina: In 2 I wanted to know how it would be to dance with my eyes closed. Sometimes, when you think, you close your eyes and detach yourself from the outside world, you stay alone, "by yourself". While working on the choreography, there was a great number of all sorts of questions and possibilities, numerous themes that could have been touched on. That narrowing down of space is precisely what was so difficult, such a hard work. I am not an experienced choreographer and I have no mechanisms worked out, so I needed help from other people, our dramaturges and Pravedan and Aleksandra in order to get a feeling of how close it is to what I want. When I started working with Jelena Vukmirica, in the beginning we were very insecure, we reacted to every stimulus, the sounds intensified. Suddenly, one step, something that's perfectly normal, becomes a huge problem. Paradoxically, in time, the fact that your eyes are closed becomes some kind of security. The two of us, by ourselves, alone with our bodies and tasks. On the other hand, we had to find ways to communicate with each other. You had to have confidence in your own body first in order to be able to communicate with your partner. The sound, of course, is the most important orientation device within space, but vibrations of the air are also something that we rely on. The music I chose is trembling and insecure and, in that sense, it backs up what is happening to us in the space. In every performance of that choreography there is a risk of us bumping into a wall, or into one another, or even into someone in the audience. I wanted to keep the performances open even to that kind of a risk, to leave open a possibility of spontaneous reaction. Working on 2 was quite hard for the simple reason that I myself dance in the choreography for which I have authorial responsibility, but from the outset I deprived myself of a possibility of observation.

FRANKLIJA: 2 is interesting from the point of view of communication between the partners, but what is it like to work with actors?

Nikolina: I have a certain respect towards actors, because I don't employ one single acting method and I don't know what an acting process means. But when you have a good dancer next to you on the stage or a good actor, there is no significant difference in communication itself.

Katarina: Exactly, it makes no difference what language you speak.

Anica: In the production of *The Last Judgement* Nina Viočić was my colleague on stage. She is a professional actress. It was important to me to make a contact on a personal level. Since Nina's energy totally differs from mine, we tried to find something that could connect us and enable us to do a scene together. We both felt when it didn't happen, as did the audience.

Nikolina: When we worked on *Man.Chair*, something new happened in spite of the former experience with *Confessions*, created by the same group of people which function well together. We decided to renew Indol's performance art, that was also included in the *Confessions*, but to do it in a different way. I suppose you know how Indol performs, what kind of energy he has, and with what will-power and determination he enters the play every time. But it's not just the performances, it's the rehearsals too. To me that was a completely new insight, that way of work. Unlike me, Pravdan developed a connection with Indol very quickly, on a basis of a male-to-male identification. In the last scene of *Man.Chair*, which is full of kicking, sweating, splashing, as much as I wanted to establish communication with my two great partners, somehow that certain something just didn't happen with my body, something that would make me feel some kind of equality, or rather, independence from the two of them. All the time I was actually imitating them, and that was not the right way. I was constantly feeling that my body was producing pale copies, blurred, imprecise echoes of their movements. However, the key was in accepting the idea that my body was trying to find different expressions. That, on the surface, it could and must be found in a similar vibration in tune with their bodies, but what is underneath, my movement motivation, is just mine, as it is for each of them also. Only then did the possibility of dialogue open up. Playing in that performance ceased to be a story to which I was merely attaching myself. It became my story too, my endeavour and, above all, my pleasure which I share with them. However, I still cannot say precisely what it is that produces the necessity of my movements, apart from the fact that I'm actively involved in the process, and not passively. This is something that I certainly want to keep on discovering in my future work.

Anica: I believe that corporality determines you as much as you allow it to. For instance, people can interpret my body as that of a man. In this way even a corpulent body such as Indol's can, in a given scene in *Rocking*, take on a form of a foetus and be so fragile and vulnerable. And in the same time that same body can be so strong. These are only plays and perceptions. The moment I appear in *The Grand Master of all Scoundrels*, the audience is shocked because I'm naked on the stage. But, in a certain context, a naked body is not necessarily naked any more.

Nikolina: Paradoxically, your naked body in that performance doesn't even seem like a female body, but more like an androgynous one. Whereas Katarina and the other actresses from the company who, in the scene of Croatian Parnassus, are dressed, actually look very erotic. Your body hasn't got the same character.

Anica: I wanted my body to be neutralized as much as possible, to have no concrete connotations and to be interpreted depending on a spectator's response.

FRAKCIJA: *How much attention is given during actors' education at the Academy to raising consciousness of the body?*

Katarina: It depends on the teachers you come across. If we come across someone who understands the movement in the context of acting, then we profit from it, of course. It also depends on the performances you come across as well as on your decision, that is, your feeling of being able to express yourself in that way. If it isn't done well in terms of quality, then the effect is the same as if nothing had been done at all. The Academy rather insists on the voice, the speech. It is also a question of generations. Certainly the older generations could not have even expected to use the body in this way. I have enjoyed dancing all my life, but I had no opportunity to express that, so my acting was mostly reduced to the face and the speech organ. When I worked on *Č.P.G.A.*, where I had to run on the stage for an hour and a half, I realized that I'd have to start training. In the

new performances I can feel the change, I can feel they make some new demands. Time brings this change. It depends on the work you are offered, some people came across a kind theatre where there is no movement.

Anica: I think that an ideal performer should possess all these characteristics.

Nikolina: My problem was how to begin to speak on the stage. However, I wasn't even asked to do that until *Confessions*. And then I had to start speaking in front of a group of actors. But the key thing is the support of the people you work with, so of the authors, so of the performers. I had that support, so there have been no major problems in my subsequent work.

Katarina: At ballet lessons on the Academy we did exercises during which we had to sit with our backs upright. To many people this did more harm than good. An instruction such as "become fire" would have meant a lot more to us. It rouses imagination.

Nikolina: The one instruction which leaves me speechless is "be natural". What does it mean? I'm not naturally on the stage, nor privately. However, I really think this is closely connected with a feeling of confidence when you find yourself in front of the people who observe you, and with a feeling of comfort which, in my opinion, cannot be feigned. It is precisely that feeling of comfort that I very rarely see with young actresses. Exaggerated gesticulations of the face and the body, and the result... Speaking about movement, perhaps more attention should be paid to some other things apart from the social dances.

Katarina: Social dances are studied so that they can be integrated into a piece, just as fencing is important. There is also acrobatics, which is certainly amusing, but you might find only a couple of people who work on your body so that it could develop and that you could use it later on. Ivica Boban works on that, and now there is also Edvin Liverić, so I think there is a whirl of activity in that field, because until now people simply didn't know and didn't think about it.

FRAKCIJA: *How do you feel in that moment when a performance in which you participate ends?*

Katarina: I'm ashamed to say this, but I've been working for so long that I don't really feel when the performance ends any more. It doesn't matter to me. I associate it with the problem of playing for a salary. When I was younger, it was not the moment when the performance was over, but three, four hours later. It took me a long, long time to get back to reality, to pull myself together and move on. In time it speeds up, and now it rarely happens.

Nikolina: I agree with Katarina. I used to contemplate for a while whether I could have done something better. And you always come to a conclusion: yes, you could have. Actually, not much has changed! I'm delighted when we do a good performance, and terribly unsatisfied if a performance turns out to be a bad one.

Anica: I always feel changed at that moment when I have completed something. Whether it's positive or negative, I'm overflowing with it. And I love that moment, not merely because of the ending, but also because it is a new beginning.

Translated from the Croatian by Sandra Petr

CVZVLC

(Chicago - Vienna - Zagreb - Vienna - London/Chicago)

465 Sentences for June, 2001

Karen Christopher

Matthew Goulish

Lin Hixson

Mark Jeffery

CJ Mitchell

Bryan Sauer

With questions from:

Veronica Kaup-Hasler

Nataša Govedić

Marin Blažević

Nikolina Pristaš

Sergej Pristaš

Introduction

In June 2001, Goat Island presented the premier of its performance *It's an Earthquake in My Heart* at the Vienna Festival, with subsequent performances at the Eurokaz Festival in Zagreb, Croatia. As a way of producing written documentation of our experiences in Austria and Croatia, and to assist processing those experiences, Goat Island wrote a collaborative journal project for that month.

The system adopted for the journal was a way to control our collaboration. With six of us writing, we needed to give ourselves a structure that limited not the content but the length of our writing. Furthermore, we didn't want to feel like we were working ourselves to the bone; our main goal was to perform the show and that had to be our main focus. If the writing project felt too much like work it would lose its sense of fun.

So the structure we used had to limit the amount we were to write each day and it had to work in such a way that we weren't writing all the time. We agreed on a plan that corresponded to the dates in the month - it was after all a journal project. The most anyone would write on a given day would be 12 sentences. So up until day 12, each person assigned to a particular day wrote a number of sentences corresponding to the day in the month: on June 1, one sentence was written; on June 11, eleven sentences were written. On June 13, two people were assigned to write on that day: one person wrote 12 sentences and another wrote one, and this pattern continued so that it added up to the number of the day in the month until June 25, at which point a third person had to join. The order of who was to write on each day was a semi-randomized process that jumbled us up, breaking any regular pattern that might have happened and spreading the writing days fairly evenly among us.

It may help the reader to have a summary of our activities for the month:

June 1 - depart from Chicago, USA

June 2 - arrive in Vienna

June 4 to 6 - final rehearsals, lighting plan for the performance

June 7 to 10 - four performances at the Künstlerhaus, Vienna Festival

June 11 - present "Lecture in a Stair Shape Diminishing - 366 Sentences for Vienna"

June 12 to 19 - planning Goat Island Summer School (Chicago, July 2001) and days off
June 20 - train to Zagreb
June 21/22 - teaching two day workshop
June 23 - dress rehearsal of performance
June 24/25 - two performances, Eurokaz Festival
June 26 - train to Vienna
June 27 - flight to Chicago (with the exception of Mark Jeffery, who flew to London)

The members of Goat Island are: Karen Christopher, Matthew Goulish, Lin Hixson, Mink Jeffery, CF Mitchell, and Bryan Saner. Also travelling with us in June 2001 were: Scott Gillette (technician); Teresa Pankratz (Bryan's wife); and Jake Pankratz Saner (Bryan and Teresa's son). With us for a few days in Vienna were Adrian Heathfield (writer and performance artist from the UK) and Lito Walkey (performance artist based in the Netherlands).

The journal was an experiment. What is normally written for private purposes was initially intended as a group project - and we knew that our writing would be shared between the other members of Goat Island. We started the month not otherwise knowing what the objectives of the journal were, beyond recording some of the activities of the month. We ended the month knowing that the journal would be published in *Frakcija* magazine. While in Zagreb, we met with members of the editorial board of *Frakcija*, who asked us to incorporate into the journal answers to a series of questions they generated in response to the performance. We have included these questions within the journal - to indicate when the questions arrived, and to reflect the interests and concerns of the questioners. It should also be said that while the questions were not comprehensively answered, the final journal entries certainly reflect a shift in the approach to our journal writing, and are perhaps more reflective of the performance for that reason.

In Vienna, the journal provided an outlet for the thoughts we had around the response to our performance. Even so, we wrote more about the city than about the act of performing in it. This may be a measure of the limited contact we had with our audience in Vienna. The only people who stayed to talk after the show were people who had little to say about it (although there were other words that filtered down to us days later). Our contact with audiences in Zagreb was distinct from this, and for the most part very positive - and this again is reflected in the journal.

As with any journal, we may not have had time to record our recollections, thoughts and feelings about a particular day on the day in question. The writing may have come later. And later again, we may have gone back to revise the writing in some way.

If any of us were asked about the month of June 2001, and how our trip to Austria and Croatia had gone, our reply might include many things not addressed in this journal. What is published here is fragmented and incomplete. But in these fragments we have an attempt to account for what happened to six people in June 2001. And perhaps the reader's examination of these scraps of evidence gives an indication of what the whole experience might have been.

The construction of memory is a central theme of *It's an Earthquake in My Heart*, and it therefore seems appropriate that a journal project, an attempt to capture memories before they dissipate, was carried out when the performance was premiered. The work of British artist Rachel Whiteread makes two appearances in the journal: on June 2, we visited her Holocaust Memorial in Vienna; and on June 27, Mark Jeffery visited her exhibition at the Serpentine Gallery in London. Whiteread's sculptural work often involves large scale casts of interior spaces - buildings, homes, rooms - which attempt to memorialize space, and through that suggest

something about the lives which have passed through those spaces. Those sculptures materialize space in a similar way to how we hope this journal materializes time. As always, we provide the project as suggestive of ways for others to creatively approach their lives. We survived the month of June 2001.

CJ Mitchell - Goat Island Company Manager

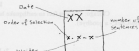
Goat Island Journal Project

for June, 2001

Calendar Form

6

					1 1. A - 1	2 2. B - 2
3 3. C - 3	4 4. D - 4	5 5. E - 5	6 6. F - 6	7 7. F - 7	8 8. E - 8	9 9. D - 9
10 10. C - 10	11 11. B - 11	12 12. A - 12	13 13. F - 1 13. B - 12	14 14. D - 2 14. A - 12	15 15. B - 3 15. C - 12	16 16. E - 4 16. D - 12
17 17. C - 5 17. F - 12	18 18. A - 6 18. E - 12	19 19. A - 7 19. E - 12	20 20. C - 8 20. F - 12	21 21. B - 9 21. D - 12	22 22. B - 10 22. C - 12	23 23. D - 11 23. A - 12
24 24. F - 12 24. D - 12	25 25. F - 1 25. D - 12	26 26. A - 2 26. E - 12 26. F - 12	27 27. B - 3 27. A - 12 27. F - 12	28 28. C - 4 28. F - 12 28. A - 12	29 29. D - 5 29. B - 12 29. E - 12	30 30. E - 6 30. C - 12 30. D - 12

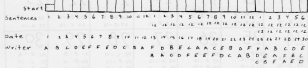


Geat Island Journal Project for June, 2001

A - Mark
B - Matthew
C - Kaven
D - CJ
E - Lin
F - Bryan

Sentence Totals

A = 76
B = 77
C = 78
D = 79
E = 80
F = 75
465



Friday, June 1st

1: Mark - 1 sentence

Chicago: Can you feel an earthquake halfway around the world? (00:10, rainstorm, corner of North/Clark - a goodbye).

Saturday, June 2nd

2: Matthew - 2 sentences

Arrival and two white moments: we dangle between the best of all possible alternatives, as in the airport lobby, changing out of brown and into white shoes.

We find our way to the shadowy Jüdenplatz, night has arrived soothing and underappreciated, we walk around Rachel Whiteread's holocaust memorial, we find it offcentered, surrounded by red candle glasses, two police cars, Orthodox Jews dispersing after an event, we find it white, an inverted library, a landmark, an ending.

Sunday, June 3rd

3: Karen - 3 sentences

At an old café, an extravagant grey-haired career waiter exclaimed "immortal woman."

The choir boys were not in rows but crowded around.

Because of our state of mind yesterday, today we have only red bell peppers and strawberries (red like the uniforms of the Austrian Airlines flight attendants) to eat with our bread and butter.

Monday, June 4th

4: CJ - 4 sentences

"Let's just be quiet for a minute."

Mark woke at 4am, a light fixture exploded with a sound like a gunshot (an event which seemed to confuse the birds), movements occupied space, sounds occupied time, batteries are running low, five lights switched off, then sleep.

"Was that a knocking at the door?"

Six small steps equals two large steps, and your hand extends mathematically.

Tuesday, June 5th

5: Lin - 5 sentences

This day, at noon, was lifted out of light and placed in the tall, black room of The Künstlerhaus Theater.

It took six hours to construct thirty lighting cues for our performance *It's an Earthquake in my Heart*. It took six seconds for the computerized lighting board to snatch them away.

In the hour before night, we began again from the beginning.

Scott's prerecorded, boomed voice stopped diversionary conversations with a "Hey".

Wednesday, June 6th

6: Bryan - 6 sentences

When I woke up this morning my left hand seemed familiar to me. We put on wet clothes for the photo shoot and a jackhammer disrupts the concentration of the civil war rehearsal. The German nickel metal hydride rechargeable batteries run for 23:19 in our fans with the sound tube attached, but we decide to go with Adrian's suggestion and take Bryan's sound tube out to give it a longer life. Then at 4:00 we began to look forward to performing the work. The Dress rehearsal goes very well and it feels like the premiere for us because Bortensia and Katrin and other Festival staff come to see. Katrin says she would not change a single second.

Thursday, June 7th

7: Bryan - 7 sentences

A short from water left over by cleaning women on our cook top blows the main circuit in our whole floor of our apartment.

We cook pasta on the slow burner and the pot handle breaks and pasta falls to the floor, but Teresa is amazingly calm.

At the Künstlerhaus, the confetti sticks to the floor and Mark, Lin & Scott spend hours cleaning it; there is talk of getting plastic confetti.

After the show we discovered that the over ride switches that keeps the flame fans running if the light burns out were set wrong and that is why our flames were so weak.

We noticed that the audience was still applauding so we went out for another bow.

After the show Adrian said of the audience: "It was like we were trying to slowly fill a bucket with water and someone was drilling a hole in the bottom from the underside."

Hortensia said she was crying at the end of the show.

Friday, June 8th

8: Lin - 8 sentences

Outside our apartment, in the courtyard, two locust trees are dropping yellow-green seeds without stopping. They fall as the confetti falls in our performance. It gives me solace to know these trees will be throwing their seeds at the same time we are throwing our confetti in front of Viennese audiences.

A zen monk said in response to a devotee's despair at not being able to calm his mind and keep it from anxious wandering, "Don't worry. While your mind wanders, the trees and rocks are meditating for you."

Jim Bauerlein, a man I had not seen for seventeen years, appeared at the theater tonight at 6PM as we were preparing to perform. He was with his partner, Emma and had just returned from Budapest where a day earlier at 1AM, they threw the ashes of Emma's deceased father into the Danube. He fell to the water, formed a long cloud just above the surface, and floated downstream.

Saturday, June 9th

9: CJ - 9 sentences

You ask yourself: "are we afraid?" We are always falling, each step a fall, we cut our knees, our elbows, our fingers, blood hardens into scabs on our skin.

Up in the trees, a bird arrives, a branch was waiting for its arrival. If it didn't happen now, it would happen in the future.

the past is now part of my future

the present is well out of hand

Eyes are vacant and bruised, electrical connections to overhead cables sparkle in the night sky. What were you expecting to find?

The tree follows the bird. This must be the future.

Sunday, June 10th

10: Karen - 10 sentences

Tomorrow they kill the man who bombed the Oklahoma Federal Building. A survivor who'd almost been hit by the axle from the truck bomb says: I will always hear that axle, I'll always remember that axle whirling toward me.

During our dinner the hard rain began and we went to the window to see it fall in the courtyard. The other head sticking out the window was Mark's across the way, he took our photograph.

Waiting backstage for the last ever Vienna audience that will half leave in scorn haste and half shout bravo at the end of the show, I listened to the sounds around me: air and water from the bodies of Matthew and Bryan, from the building, circulations of liquid and gas.

The red railing rushes up four flights as I will when this performance is over.

After the show sandwiches and packing. The theatre bartender loved the performance and brought sandwiches to us saying: I love it when people like you come here.

My eyes pressed closed, CJ curled toward me asleep first and clacking his teeth, I try to gentle them. I counted the red shirts in the audience and they press harder and harder until the sound of the rain takes over and I surrender to the chase of dreams.

Monday, June 11th

11: Matthew - 11 sentences

The smallness of Beethoven's bed surprises us, because his head has always seemed so big.

Three places where I have seen brown and black hooded crows: 1) the Scottish Highlands, 2) here in Vienna a) flying, b) walking in the park, c) perched on the corner of the Music Museum roof, 3) painted 436 years ago in Bruegel's *Hunters in the Snow*.

"I disagree with my friend about your production; she hated it completely, while I hated it partially."

"Congratulations: your performance was great, (only the ending was too 'concrete' for me - if I'm allowed to say this)."

"It's like watching a magician who doesn't know any magic."

A blackbird sings in the Köttergasse 5 courtyard every morning at 5:30, every evening at 9:30, and after every rainstorm; a bird that has not given up on Austria.

In the Künstlerhaus café, we discuss replacing the two mechanic dialogues appropriated from the film *The Umbrellas of Cherbourg* with insurance sales training dialogues appropriated from the film *How to Live in the German Federal Republic* by Harun Farocki.

At 7:00 Harun Farocki himself sits at the table next to ours, where two journalists interview him on this evening's premier of his new film *Die Schöpfer der Einkaufswelt* - he wears a wristwatch with two dials.

We begin our lecture at 8:15 for an attentive audience of thirteen (fourteen if you include the sound technician), and by 9:15 our work at the Vienna festival is finished: es geht so schnell wie ein Augenblick. These doubts I feel, are they mine or Austria's?

Whether one smuggles a small or large package across a border, one breaks the law.

Tuesday, June 12th

12: Mark - 12 sentences

Today I try and train my eyes to focus in quiet. I have moved from quiet luxury to another brown room where sounds of early morning street vendors and lorries wake me. The french windows have been opened fully since the move and this morning I awoke to brilliant sunshine pouring onto my face.

I took myself to the Applied Arts Museum this afternoon, an opportunity to experience the Viennese arts and crafts movement from previous years, showings of rococo and baroque lace, glass and numerous furniture pieces. My other interest in this space was due to the museum inviting artists such as Jenny Holzer and Barbara Bloom to transform and readapt and recontextualise the historical spaces.

I encountered a retrospective on American artist Dennis Hopper, here I see America once more lifted through graffiti and violence, of America I saw this past Christmas in L.A. A raw quality I left behind 12 days ago in zip code 60616.

In the park I sit after this experience to see a group of tourists, a group of fifty or more, I take a photograph of them being photographed. In and amongst the daisies a teenage school party lie in the grass, their teachers unable to control and move them along.

At home now after a day of being outside watching I continue to watch flicking through the channels. I switch to CNN to see the Spanish Prime Minister and George W. Bush giving a joint press conference. The Prime Minister talks of his open disgust towards the death penalty in the United States, George W listens with interpreter in his right ear - an awkward silence.

Wednesday, June 13th

13: Matthew - 12 sentences

14: Bryan - 1 sentence

Yesterday we walked to the double flakturm at Ahrenburg Park.

The flakturm constructions, 1) as quickly built Nazi ammunition storage towers capped with anti-aircraft gun platforms, offer an undisturbed window into history - monumental, utilitarian, primitive with visible poured-concrete mold lines, modernist; 2) since Vienna, with demolition impractical, has mostly decided to ignore them, present an unsurpassed example of architectural blankness; 3) at Radetzky, Apollo, Neulig, and Augustiner appear in the International Directory of Haunted Places.

The poet Paul Celan lived to compose language which fascism would find indigestible.

This morning as we plan workshops (introductory exercise: create and enact an impractical gesture) a repairman interrupts our meeting to inspect our room for water damage, and departs with the polite remark, "Sorry for disturbance."

I learned a new word: erdbeeren (strawberries).

I learned it in the market, where, when I bought pistachios, the vendor told me he would be asleep tomorrow.

Christine explains this is because tomorrow is a holiday, the Ascension, when businesses close, as they did for Pentecost.

Christine, an Austrian friend of CJ, gives us a guided tour of the Sammlndg Essl museum where the works, an impressive Heinz Tesar building, then takes us to a restaurant in Nußdorf where "the rites of Viennese Jause are performed."

Bryan stood perfectly still for thirty minutes watching a video of a 1998 Hermann Nitsch performance in the gallery devoted to the ritual's exuviae.

Architektengruppe, who also designed the underground system in Vancouver, have overseen the design of the Vienna U-bahn system since 1971.

With Christine's guidance, we ride the streetcar back, it is night, we crave this experience as it happens, we try to comprehend it, we have received a generous gesture, we watch the streetcar follow its tracks, it has us inside, it describes a bright line through darkness and foreign territory.

In Bryan's monologue, his childhood recollection of the rain, through five repetitions, becomes replaced from the end forward by a second monologue, a philosophical description of Pentecost (in Judaism, Shavuot), as an inverted Tower of Babel, wherein a disruption ("disturbtion") in the fabric of reality sets into motion not chaos but order, and understanding between foreigners.

Late at night on the streetcar three Viennese beer drinking men in togas enter and on TV we watch the blues brothers Jake and Elmo speak German.

Thursday, June 14th

15: Mark - 12 sentences

16: CJ - 2 sentences

I begin to think of scrambled language. What if we were to write words on card and cut them out placing them directly into people's cars. I'm wondering what a sentence would look like in different nation's cars? What words would become shortened, what phrases longer or shorter?

A week after we performed *Earthquake* the performance space is transformed. Lin, Matthew and I head to the theatre space after a meeting with 'Vivvy,' an Argentinean director in the cafe. It has become interesting to speak in one's own language and yet the pattern is broken so that some sort of hybridity occurs. Another language is spoken between people we meet whose first language is not English. I become increasingly concerned that I have not learnt another language.

Before the Argentinean show, Hortensia, the festival curator and Beatrice, director of the theatre company give an unannounced conference. There are no earpieces, a dialogue and translation from Spanish into German, I become increasingly interested by the form of this dialogue. A poor version of the USA/Spain press conference, two leads and two microphones attached to the leads coming out of a karaoke amplified.

What would it be like to do an English/American translation?

§

Most of the shops on Kärntnerstrasse are closed because of today's holiday, yet the street is bustling with pedestrians as usual. My walk through Vienna is obliquely documented in the background of different video recordings being shot by many of those I pass, as I follow routes now well known, occasionally venturing down other streets after first checking their outcome on my street map.

Friday, June 15th

17: Karen - 12 sentences

18: Matthew - 3 sentences

What's that? It contains the sound of metal, it contains the sound of wood, it contains the sound of scraping one against the other, a trough. Together, every time we hear it, it interrupts our meeting with a question?

We have been intrigued by the old elevators in this building and by their elegant movement within their cabled chambers: wooden boxes with etched glass windows, suspended within metal cages glide silent and smooth behind latched doors.

Now one of us darts out of the meeting into the hall—we've unraveled another mystery over time.

If the elevator is moving now, then the wooden trough we've identified as the source of the scraping is in fact housing some kind of kind counter weight or other mechanism for our lovely decorated elegant elevator with the quiet charm. The rustic scraping of weathered wood and hard metal parts hidden on the outside of the wall is heard not during the ride but elsewhere in the building through open windows during meetings and tea or showers or laundry or while trying to get sound from an old television with worn out buttons.

History and patterns console the present. No proper history or pattern can be discerned at the outset of our performance—when a pattern is set it lasts too long or too short, it is smashed or left behind for another. It is the chaos of the marketplace, it is the open air produce market in a foreign land in which no one speaks your language, even the measurements are strange. The first time out you buy the wrong fruit, pay the wrong price, get the wrong amount. You have to look at it for a while before you can see what you are looking at, before you can trust there is something there for you.

§

Expend minimum effort, internal and external - perform the shadow of an impractical gesture.
Creatures in The Last Judgement triptych by Hieronymous Bosch, alphabetized and rated in order of preference (1=favorite, 15=least favorite):

Bearded head with red hat, clawfeet, lizard tail, wheel ears - 12;
 Birdheaded on crutches - 1;
 Blacksmith - 14;
 Clarinet nose - 3;
 Dark head in flower with many legs - 7;
 Feather-capped head with feet - 2;
 Head with playing card in mouth on insect body - 15;
 Helmeted head with legs riding fish - 6;
 Legs and face protruding from arrow-pierced egg - 5;
 Orange potbellied with blue face roasting human - 4;
 Spiny blue insect - 8;
 Stove-bellied in shadows - 13;
 Swordfish-headed with tambourine - 9;
 Walking bowl with head inside - 10;
 Walking hollow bottom half of dinosaur with monkey inside - 11.

At the printer shop for shirt signs - red lettering on white cloth to be sewn to my shirt backs - constant reminders of the piece's structure: PART 1 TUESDAY MORNING; PART 2 53 YEARS EARLIER; PART 3 TUESDAY EVENING; it now seems these three parts concern the limits of memory and religion (PART 1) the limits of imitation and learning (PART 2) and the limits of memory and religion after a crisis (PART 3).

Saturday, June 16th
19: CJ - 12 sentences
20: Lin - 4 sentences

Christine and Bernard were expecting most if not all of Goat Island to come to their apartment at 4.30 pm on Saturday June 16 for coffee and cake. Karen and I, however, had understood that Christine and Bernard's invitation was limited to ourselves. After we arrive, everyone is embarrassed in their own spoken and unspoken ways when the misunderstanding is discussed. The dining table holds enough cake for ten people, and is surrounded by more than four chairs, which is all we need.

Bernard attends to his espresso maker, and delicately places fresh cups of coffee onto the saucers which rest in front of us. Later, Bernard holds an unopened bottle of Austrian wine for a few seconds of quiet contemplation. He smoothly uncorks the bottle, and pours a small quantity into his own glass, which is swirled and smelt and sipped before he announces his satisfaction. When I watch Christine and Bernard, I am reminded of my friends Chris and Lexi who now live on the Welsh borders; how they move through their apartment, prepare food and drink, communicate with each other.

We talk of those who take a different path from that expected by their parents, and I don't have a story to contribute to that theme.

The trajectories of a life may be summarized as a kind of narrative, but in the experience of one moment to the next do we ever imagine that a story is unfolding?

Earlier, during our morning walk, we made stops to buy organic strawberries, the UK Guardian newspaper, and some small moleskin covered notebooks, and these items which we carried in paper and plastic bags back to our rented apartment were satisfying to us.

Early afternoon, we went to an exhibition of Dennis Hopper's photographs, paintings, collages and sculptures, each piece like a journal entry, a framed moment revealing place, time, climate; surfaces which overwhelm all thought and which spread out beyond the frames we have constructed for them.

Today Matthew, Mark, and I rode the train from Vienna to Melk to see the famed Baroque Abbey that stands on top of the village like an insatiable giant. There is no mention of the war in The Melk Abbey guidebook, only the following: "March 13, 1938 brought new clouds across the monastery's horizon. Even though the monastic community was pushed together in a small part of the building, the monastery was able to escape dissolution."

Sunday, June 17th

21: Bryan - 12 sentences

22: Karen - 5 sentences

It's Sunday 7:00 a.m., young people with the look of the night on their faces are at the Grafin & Savoy cafes having beer for breakfast. Teresa, Jake and I ride the U1 to Spittelau & walk past the Farnbacher factory past the university to Franz Joseph bahnhof. From there we take a train going north past countryside with high green wheat fields and grape vines, past Tulln where the conductor calls out the name of Egon Schiele, past Absdorf-Flippersdorf, past mountains to the west, past Kirchberg van wagen, past a garden with an open umbrella in it lying on the ground, past Essdorf/Straß, Hasersdorf am Kamp and Kierns an Danau.

At Durnstein, we walk up to the old ruined castle, eat a picnic lunch and look down at the Danube river valley. We stood in the cell that reportedly held King Richard captive until his minstrel Blondel set him free. Down in the village below, church was just letting out and a gang of kids were practicing their kung fu kicks and other fantastic movement. We walk up and down the main street and go for a walk along the river. The kids know how to navigate the street; we see them at one end of the village and then at the other end, enacting an exact rerun of their play each time we see them. The group huddles in close, then breaks out into running flying kicks and disperse into the stream of tourists.

We also repeat our walk back down to the river. Riverboats with more tourists come and go and I think about Mark Twain and the perpetual act of a river flowing. We are tourists and drift down river and off to sleep until a commercial tug barges past going upstream with a huge wake.

We found the hidden bookshop only after an infusion of caffeine and sugar in the café Diglas (big wide windows open full to the street, fringed lampshades tickled in the breeze, faded red velvet seats, dark wood, satisfaction). The book shop was special. It was down a lane, in a courtyard: photography, architecture, design.

Images that remind me what I think, access stored thoughts, beliefs, hidden understanding (code breaking, breath-taking, unburying): a line stretches down the highway; views of the ocean; the light as it comes through water, through glass, through leaves, through fringe on a café lampshade just inside the open window.

CJ takes my picture as I write this, we get up and walk out of the courtyard.

Monday, June 18th

23: Lin - 12 sentences

24: Mark - 6 sentences

Once I thought I had to be a one self. Perhaps it was the question posed to me as a child. "What will you be when you grow up, young lady?" The question required one answer like a stationary dot on a map locating one town from another, say Willow Brook from Burr Ridge. It pointed one direction.

"An archeologist," I replied.

It did not take long for this singular archeologist self to dissolve as I negotiated being my brother's sister, a waitress, and a major in political science (for a while); dance (for a while); education (for a while); sculpture (for a while); and performance (for a while). Do you really know where Willow Brook ends and Burr Ridge begins?

"It is precisely because definitions of the self have changed that the traditional genres that speak for the self ... are being subverted and reinvented to accommodate contemporary experience of being a person - a zone. The sense of independence must now include, where it hasn't been replaced by, a sense of interdependence," says poet Lyn Hejinian.

And so I think it is with the performers in *It's an Earthquake in My Heart*. They travel through the landscape of the piece and pause between Miss Ritmer, Hijikata, Karen, a wounded soldier, a phantom child, Michael Caine, Matthew, an insurance salesman, Mr. Kovichinsky, a car, Mark, Bryan, Señor Wences.

§

I have decided to answer questions posed to us in the future.

I try and begin to understand where and how we live; it appears important to discuss and respond to what we see around us, of what we try to (not) understand. This may be observation, a memory recall that somehow enters into our world. It feels like we try to recreate the invisible in the everyday - so that we begin to acknowledge and see what is surrounding us. I have now become confused by what I see around me. I have to begin to learn what is placed in(visibly) again.

Tuesday, June 19th

25: Lin - 12 sentences

26: Mark - 7 sentences

Eleven changes to *It's an Earthquake in My Heart* made in Vienna for Zagreb.

1. Matthew will wear a shirt in Part 1 that says on the back of the shirt "Part 1, Tuesday Morning".
2. Matthew will wear a shirt in Part 2 that says on the back of the shirt "Part 2, 53 Years Earlier."
3. Matthew will wear a shirt in Part 3 that says on the back of the shirt "Part 3, Tuesday Evening."
4. An insurance scene taken from the German film *How to Live in the German Federal Republic* will replace the first scene from *Umbrellas of Cherbourg* and interrupt Mark's driving commands.
5. An insurance scene taken from the German film *How to Live in the German Federal Republic* will replace the second scene from *Umbrellas of Cherbourg* and interrupt Mark's driving commands.
6. Mark will wear glasses in Part 1 and Part 3.
7. Mark will not wear glasses in Part 2.
8. Three lines will be edited from the Phantom Child text.
9. One line will be added to the final Civil War scene. "I know about killing. It should not be so easy".
10. Mark and Bryan will look at one another after they bump in the car chases - Part 1.
11. Bryan will look at Mark when he does the Puppet Head jump after he says the line "Now let's talk about something that's easy to understand".

Vienna, another commentary day of questions posed to us in the future from Zagreb.

We begin to understand what values are inscribed into the body through observation of ritual however small or tiny it may be. I wonder if the structuring of the everyday during childhood has given me the foundation to encounter life/let with. The simplicity of eating meals around a family table 3 times a day. To learning small tasks around the house, of scrubbing and chopping vegetables from the garden during harvestime. The instructions appear to have prepared the mind and body to work within disciplined language, remembering actions and gestures becoming transcribed into the body. To understand dedication.

(On June 19th, Veronica Kaup-Hasler (dramaturg from Vienna) gave us four questions, related to *It's an Earthquake in My Heart*, for our journal project.

What is a hand?

What is dance?

What is structure or mathematics and your relation to it?

What is a bow? (in reference to the repeated bent-over posture))

Wednesday, June 20th

27: Bryan - 12 sentences

28: Karen - 8 sentences

We ride the train south to Zagreb. I talked with a Slovakian microbiologist who said "There is a beast sleeping inside us and we don't know when it will wake up." The hand is the object that transforms the trees into chairs. The hand proves our intelligence. Perhaps our own mind created or evolved our hand. We conceived of a stone tool or a computer and needed a hand with an opposable thumb to build it. Hundreds of bones and muscles in the hand work with the brain to create a tool that fits into the hand and assists the mind. The scientific reasons are not enough to explain the existence of our hands. At a casual glance they look like hooks or carpenters tools and yet they are living things. These are my hands yet they are not the same hands I had as a child. I once heard that we replace the cells in our bodies every 7 years; so perhaps I could think that this is not my hand, but that I am just using it for a short time. If I were careless with this logic I might think the hand does not belong to me and I would be less responsible with it.

The train to Zagreb from Vienna, outside the window the poppies in the fields are red. And there is a red door into the hillside. What lies behind it I can't say: storage, a shelter? From the train it's just a red door in the side of a grassy hill I try to make sense of—I imagine opening it to the rich soil under the grass but a deep hole opens up and earthen steps lead down into the ground. It's so dark that's all I can see.

No, it's Slovenia outside, the lampposts look like trees. This isn't odd, they are trees. What's odd is that they haven't been made to look more like posts, stripped of their twists and curves, their small bumps.

Thursday, June 21st

29: CJ - 12 sentences

30: Lin - 9 sentences

Part 1 - What is a hand?

With the right hand pointed away from the body, palm upward, you will squeeze out the negative energy - this is known as *ping* energy, and is often concentrated in the body's extremities, the hands and feet. Using the thumb and first finger of your left hand, squeeze your right hand lightly. Apply this pressure at the base of the right palm, and, maintaining this light squeezing pressure, follow the line of each finger from that point to each fingertip in turn. The action is similar to that of squeezing an almost-empty tube of toothpaste. Repeat these instructions for the left hand. This will expel the *ping* energy, and refresh the body.

Now, look at your right hand: it does not move.

Imagine your hand is a carpenter's tool, and place it over the head of a small child while it is sleeping: neither the hand nor the child move.

The voices cry out, distracting you, but the hand is steady, and held out as the body drops: the hand does not move.

When the pain is at its mildest, in the early morning, the hand can be used to write your stories: but when you look closely, it does not move.

The hand protects, punishes, nurtures, manipulates.

The hand is a leaf, the body a tree.

Today is the longest day of the year.

They have opened Stonehenge to revelers.

There is an eclipse in Africa.

It is the first day of our two-day workshop in Zagreb.

Visnja

Irena

Miroslav

Ivan

Petra

Domagoj

Ana

Slaven

Marija

Vjeran

Ivana

Anna

Mario

Barbara

Yasuo

Tatiana

Mirna

Daver

Tatiana stops by at ten in the morning, to practice on the piano in the theater where we are holding the workshop. She stays and participates in the workshop instead. At three in the afternoon, as we are leaving, we look at the empty stage, and hear piano notes in the air. Tatiana, unseen, has begun to practice offstage.

Friday, June 22nd

31: Karen - 12 sentences

32: Matthew - 10 sentences

After a life of hard work the body no longer straightens. I saw old women in Japan, after years of work in rice fields their backs remained in a bent position, they looked at the ground.

When I dislocate myself to look at we four performers as we slowly traverse the performance space bent at the waist I see us resigned, restricted, resolute, we march taking little space, making few waves or ripples trying hard not to be noticed. But also: People as cars, as machines, as facilitators of tasks, of work. Backs humped like the roofs of cars. A slow game of imitation. This is the way the model cars move on the model highway that cuts through the model forest in the model hills. This is the way GM convinced the city of Los Angeles to do away with the cable car.

The hand controls, protects, advises. The hand is the emissary sent from the main body to explore, to test, to determine, to control. The hand shows, the hand demonstrates, the hand is action. The hand imitates; a mouth displaced.

5

Today commemorates the 1945 liberation of Zagreb, Mario teaches me the salutation "smrt fascizmu, sloboda narodu" (death to fascism, liberation to the people), and we watch CJ on the guest sofa of *Good Morning, Croatia* before we start workshop day #2 with short site performances at the dormitory complex.

Miroslav, Visknja, and Ivan stage their piece on the vacant café terrace, where their concentration and quietude draw my attention to the hum of the rooftop ventilator fan - "The ventilator in the corridor hums distractingly, but not offensively: I started weeping (almost): 'If only for the purpose of listening to that ventilator, I want to go on living, but, above all, my friend must live.'"

A dry wind accelerates at 4:25, as a #12 streetcar - blue with beige trim, a silver roof, no advertising yet, a lone passenger leaning out a window - glides its metallic glide past the hotel on Savska Street.

Two 13-year-old boys sneak around the gym, whispering, trying to watch our rehearsal (we work the part I changes), and eventually they muster the courage to take two seats in the back row.

This sadness I feel, is it mine or Croatia's?

Unlike this writing project, whose structure sits accidentally at the same table as its substance, our performance has a form which grew from understanding its complex relations - atipodal approaches to morphological fact.

"Hello, Goat Island! You are becoming inhabitants of Zagreb," it's Milko the critic; we stop to talk on the streetcar tracks, then over lunch he tells us he has written a play, set in ancient Greece, wherein every one of the 5,000 words spoken by the actors begins with the letter p, "but WITH SENSE!" and the waiter places a plate beside him and says, "Your watermelon, professor."

After the Macedonian performance, one of the few words of which I understood was "smrt", we discover ourselves in the theater where we performed *How Dear to Me the Hour When Daylight Dies* in 1996, then Marin B. introduces himself and greets Mark with the words, in reference to the injury, which Mark has apparently now forgotten, that he (Mark) sustained in a 1999 *The Sea & Poison* performance, "How is your head?"

Each new language contains new words: at 11:15 pm it rains, I eat a toasted fried-cheese sandwich named Pohani Sir, and if days had names, I would call June 22, 2001 Above All My Friend Must Live. We worked not knowing where what we did belonged, or whether it belonged anywhere at all.

Saturday, June 23rd

33: Mark - 12 sentences

34: CJ - 11 sentences

I wake from a dream, in Part One of Earthquake, - Tuesday morning 'rain' - instead of fats on our hearts we have umbrellas opened out and twirling.

Tonight we have a dress rehearsal in the school gymnasium, before this I take a walk in the old part of town to the 13th century church of St Marks. Here the ceramic mosaic church roof tiles sweetered and melt in the brilliance of sunshine. I stumbled upon a "just married" couple, here a crowd of people paraded and showered the bride and groom in rose petals. From their hands came a memory of remembrance for the future. I think of our small white circular confetti paper we use in Earthquake, of how we transform and transpose materials from the hand into the air an explosion - slowdown and interrupt an archway of imminent celebration and disaster.

In the town square later in the day a brass band plays. Yesterday was a public holiday for antifascism after World War II, today a crowd gathers surrounding the band on all four sides. Grown elderly men wipe tears from their eyes. On the opposite side 7 elderly women all wearing 1960s plastic framed glasses sang and clapped with their hands merrily. I felt as if I had gone back in time 30 years. I bowed my head and walked away.

Part 2 - What is dance?

In Part 2 of the performance *It's an Earthquake in My Heart*, with the other performers engaged in different movements, Karen stands still. She bends at the knees, arms held out by her sides as if for balance, slowly lowering her body further and further downwards, until the upper body starts to arch forwards, her knees touch the floor, and soon afterwards her head to one side rests on the floor - arms outstretched in opposite directions, also on the floor, palms upwards. The position is held for what seems like a long time. It is one point of many where the amount of movement taking place in the performance exceeds what we are capable of perceiving; we have to choose, sometimes involuntarily, where to direct our attention. Karen's movement and position evokes personal prayer, ritual, supplication, prostration, a giving of oneself to a higher power; this individual dedication sits distinctly alongside the other movement in the performance.

You notice that the fingers on the upturned palms are slowly moving, and what seemed to be a static position actually contains movement, and movement which links to Part 1 of the performance, where Matthew, as the instructor of trainee insurance salesmen, discusses how distracting and unnecessary three fingers of his right hand are.

From this observation of Karen's fingers I made the following notes:

1. dance is a misleading word; movement is better.
2. movement contains our history, traces of activities performed by us or witnessed by us in the past.
3. movement is squeezed out involuntarily.
4. we extract from the body that which has been forgotten, which lies dormant, which is traced in the arc of a hand, the confirmation of a foot.

Sunday, June 24th

35: Matthew - 12 sentences

36: Bryan - 12 sentences

At 11:05 pm after our first Zagreb performance of *It's an Earthquake in My Heart*, I attempt to transcribe 5 minutes of conversation at a café with Lin Hixson (director), Scott Gillete (technical director), CJ Mitchell (company manager), Karen Christopher, and Mark Jeffery (members), and the Ghost of Morton Feldman (American composer).

Lin: The audience definitely stayed with it.

CJ: Unless they're actively smiling or actively groaning, everything in between is really hard to gauge - unlike Vienna where 25% left on average a night - here we had 117 seats and about 20 more people than that in attendance.

Scott: I moved the tech table back to make room because they sat on every available surface, and this one woman, I thought she was looking at me through the whole show, until afterwards when she came over and picked up the Baudrillard book I had on my table - she'd had her eye on it all night.

Lin: Some people left tonight who really couldn't see, and I went down and apologized to them and told them to try to come back tomorrow.

Mark: How can they say we're bloody old fashioned?

Scott: A lot of people think the show has to fit into a part of history.

Ghost of Morton Feldman: In fact, identification with a historical position has an irresistible attraction for the artist, in that it offers known goals, the illusion of safety, the temporary knowledge that nothing succeeds in art - like someone else's success.

Scott: Just put a tv in the show.

Karen: People who are saying that are looking at it but not seeing it.

Lin: They think we're going to confront them with boredom, like seventies New York performance art - but we're not putting raw meat on our heads.

Ghost of Morton Feldman: What is imminent, we find, is neither the past nor the future, but simply - the next ten minutes...we can go no further than that, and we need go no farther, because if art has its heaven, perhaps this is it.

8

We take a walk past a house that I stayed in several years ago (I notice that it has not received the repairs it needed then) and on up until the cobble stone becomes a dirt trail which leads into the hills north of Zagreb.

When Tsumi Hijikata became a member of Goat Island after his death (see Matthew Goulish's book *39 Microlectures in Proximity of Performance*, p.10) he taught us how to bow. Some cultures worship the sun but we pay our respects and dance to the clouds. We began this performance by researching cloud formations and sent balloons up to the sky. We looked up and traced a drop of water as it fell down through a cloud and used the levels as a formal structure for our performance . . . a high section of standing; a mid level section of bending over (bowing) which includes Hijikata's words; and a heavy weighted low section with water on the floor. Tonight we performed *It's an Earthquake in My Heart* in Zagreb. *In my is heart earthquake* is the literal English translation of the title in Croatian (*U mom je srce potres*). Visnja said it can be said in other ways as can everything be said in more than one way. The show goes well and the audience is magnificent as they have transformed the gymnasium we are using into a performance space. I spoke too soon at the end of the show and we missed Mark's last line of the Civil War scene which I am sorry about; so I will write it here: "I know about killing. It should not be so easy."

Lin is always first to meet us back stage after the show and we talk about how it went and then Jake is next to bounce in.

Monday, June 25th

37: Karen - 12 sentences

38: CJ - 12 sentences

39: Bryan - 1 sentence

All these rehearsals, all these imitations: life unceasingly prepares its own disappearance. We suffer in advance of suffering. We anticipate the struggle. We prepare ourselves for the inevitable. We hope: Nothing can ever surprise us.

We were told by a friend it was a holiday, our guide in Zagreb tells us it was a class in the "old system" that she never took or doesn't remember. She said, it is from the old system, it was something in grade school—it was called: Nothing can ever surprise us.

Will you put me in your performance? Will you be in mine?

It's an *Earthquake in my Heart* looks inward, it deals with subject matter you won't trace to the newspapers. Newspapers don't report on the poetics of everyday life and the ordinary task of surviving the day in front of you. The disaster will appear in black and white and maybe the follow up but never the rupture on the internal landscape—the landscape of my heart.

Part 3 - What is structure?

1. When Part 2 begins, we remember Part 1; when Part 3 begins we remember Parts 1 and 2; throughout Part 3, we remember Parts 1 and 2, and what we have already experienced of Part 3.
2. Could structure be a question and not a statement?
3. Could structure be a process that we move within?
4. Does structure rely on repetition, on echoes within the performance?
5. We create structure through recollection.
6. A cross section of the head's structure reveals memory.
7. Interruptions occupy space within sentences: the text of the sentence is a structural foundation.
8. A structure undermines itself and its foundation
9. A structure is comprised of diversions.
10. *The boy holds the man,*
The eyes vacant and braided,
Hands are moving clouds,
11. *The dancer is exhausted.*
12. *Two bodies collide in a rainstorm.*

Petra said: The slow repetition of the rain text is a collection for the unconscious logical cycle of the car rising and the tree falling.

(On June 25th, Natasha Govedic, theatre critic from Zagreb, gave us questions for our journal project.

*Do you find art being a distinct theological discipline,
where dedication, vocation, not to mention spirituality is of utmost importance?
What is your attitude of ecology?)*

Tuesday, June 26th

40: Matthew - 12 sentences

41: Lin - 12 sentences

42: Mark - 2 sentences

People cannot expect to live an ecological life when they detest insects.

Every morning in Hotel Inter-Continental Zagreb room #1213 Lin hung her nightgown on the bathroom inside doorknob, and after she'd left the room I moved it to the wall hook because things hung on doorknobs disturb me, and she didn't notice - but yesterday as I repeated the task and looked at the squarish wall hook, a type we do not have in the US, I felt something stir inside me:
will this be what it means to miss a place?

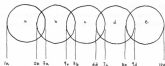
The shirt signs evoked a new theatrical experience for me - laughter at my back.

I perform only for the as-yet unborn child of the most attentive audience member at any given moment - this thought came to me during last night's show, and at times I felt that attentive future presence, and felt connected with it as by the string of a musical instrument, tuned not too-tight or slack, helping me focus "beyond the ridiculous hawks and boundaries" of my abilities, this audience, this life.

In the morning, we attend an open rehearsal of a dance piece by Bad Company at which I learn the word *microphone* and the phrase *sto je bilo*.

Lin said the linear movements and intentions of the dancers evoked presences - a different ghost for each performer.

In response to the first part of the piece, I drew a diagram.



chain x 5

Identifiable Muzak Tunes Heard in the Hotel Inter-Continental Zagreb, alphabetized and rated in order of preference (1=favorite, 15=least favorite):

- Can-Can Song - 13;
- Cherish - 10;
- Close To You - 11;
- Day By Day - 8;
- Evergreen - 6;
- It's Yesterday Once More - 15;
- Love Is All Around - 1;
- Love Me Tender - 7;

Man of La Mancha - 14;
 People Who Need People - 9;
 Sentimental Journey - 2;
 Seventy-Six Trombones - 12;
 Something Stupid - 5;
 'Till There Was You - 3;
 Until It's Time For You To Go - 4;

Departure: yesterday from the hotel room window I could see the train passing; now from the train window I see the hotel passing.

Lexicon of Croatian Words and Phrases Learned, alphabetized and rated in order of preference
 (1=favorite, 15=least favorite):
 blitva (dalmatian cabbage) - 1;
 book (hello/goodbye) - 7;
 dozivenja (goodbye) - 15;
 izlaz (exit) - 13;
 lipanj (June) - 8;
 mikrofona (microphone) - 5;
 nije izlaz (not an exit) - 3;
 pehani sir (breaded cheese, sometimes in sandwich form) - 10;
 ribarska večer (fisherman's dinner) - 12;
 ručak (lunch) - 6;
 sloboda na radu (liberation for the people) - 11;
 špičanic (nap) - 2;
 što je bilo (what happened) - 14;
 ulaz (entrance) - 9;
 zajutak (breakfast) - 4.

Between rising and falling mountains, like a succession of curtains constantly raised and lowered before the eyes, the train compartment with us inside crosses precisely the border between Central and Eastern Europe.

The landscape instinct buries biography.

I have some thoughts for Bad Company.

Who is it that hangs like ether alongside your breath as you twist your leg or open your mouth, wide?
 Someone once told me she thought a dancing body was a no-body. I had the opposite feeling when watching you.

A hand swung up into the air with a wave sent forth to an unknown time -

A man falling flat to the ground like a plank balanced ever so lightly on its end until the balance no longer holds

These could only be done by very particular some-bodies.

And I left rehearsal holding a bit of each of you like soil taken from land as a memento.

You evoke worlds otherwise unlocatable as if a map criss-crossed a yard

where my father long dead mowed the lawn
where my mother long dead cut rhubarb
where my uncle long dead leaned over to swat a fly

I have recently become an advocate of understanding less (to become stupefied) in order to see more.

Zagreb 05:45

Does a dance become a body bowed over a train or airplane connecting European landscapes?

1. Years and years of Austrian family Christmases planned in backyards disappear with a traintrack eye.
2. Silver birch electricity pylons flickering - 30,000 feet in the air - 22:35, hello London: with all

Wednesday, June 27th

43: Bryan - 12 sentences

44: Mark - 12 sentences

45: Matthew - 3 sentences

This is a terminal event. A rehearsal for dying where the ending is the beginning and we try to learn how to leave some things behind. We get to the end of a line we have been standing in all morning and on the other side is Tom's microphone on a stand unplugged and amplifying silence.

Today there is a live video feed from a camera mounted under the jet. Our shadow on the ground gets smaller as we get higher and the higher we climb in the air the faster our shadow crosses the fields and forests below us. We cross several fields in a second and the farmer is startled by the shadow that flickers in darkness over his mower. Then suddenly the live feed video is replaced by an animated colossal airplane flying over a map of the whole world. We follow a dotted line that stretches out in front of us across the ocean, following a long line of our fore fathers and mothers who have made this trip before us.

I think about the color red as the zero moment of consciousness and fear, of stop and blood and stuck and the beginner's mind.

We near O'Hare and the live video returns but cuts out just before we touch the landing strip of American land. The flight attendant said they turn it off for safety reasons. Perhaps it is so those who have weak constitutions will not be startled at sight of touching the earth.

London: I have had to come back to renew my work visa at the US Embassy. I stay with a friend and recent Goat Island film collaborator, Lucy Baldwin. We both have one of those brilliant London days hopping on and off red buses, lots of catching up to be done.

We take ourselves to the Serpentine Gallery to see two exhibits of Rachel Whiteread and Daniel Libeskind. The Whiteread exhibit demands a certain specific time frame I had forgotten about; a clear detail of materials that has counterbalance by the use of the sculptress casting familiar objects - bed, bath, mattress. The evocative nature of this work is by the language of memory, it takes time for it to arrive, a casting of a bed base brings a tear to my eye and I can't say why.

Outside in the garden is a pavilion café designed by Libeskind, we take a coffee break. The Chevrolet Goat Island 'earthquake' space was partially influenced by the group viewing his Jewish Museum in Berlin. We were sitting contained within a fabric metal structure that looked as if natural forces had pushed the structure out to an angle of 35 degrees. We became immediately aware of his use of the infinite, the skyline, the framing of grass, tree, fence becoming transformed. I imagined performing *Earthquake* in this outdoor space, wishing everyone else was here. Reminder to myself, bring in Godard's *Band à Part* to rehearsal in the future.

§

On the return flight we have the exact same seat configuration as on the excursion, a symmetry disrupted only by air, and we think about how much has changed, but wouldn't swear to the details, were this the time or place for them, since one may reasonably question only that which can give an answer.

The man behind me in the US customs re-entry line with an ID that reads UNMIK (United Nations Mission In Kosovo) tells me, "The more you learn the more you understand how little you know," appealing only briefly the irritation born of doubt.

We await more sleep itself awaiting more days.

Thursday, June 28th

46: Mark - 12 sentences

47: Bryan - 12 sentences

48: Karen - 4 sentences

Today I have taken a four hour coach trip north of London to reach my family home. On the bus I ask myself over and over do we create memories of non-existent places, places of the imaginary, for my body remembers and yet my mind has forgotten.

On the bus we go through small market towns, (there appears to be silent death in these English towns, retail shops closing down, shops for let), and yet farther along the road brand new high streets are being created through vast out-of-town shopping malls. I feel as if my memory collapses back and forth between an America I know, an America I observed through TV screen and the dead high street submerged by what appears to be a lost present. I haven't returned to the UK for nearly a year, do things normally move forward this quickly or have I taken myself back and revisited this place I knew 20 years ago when I was eight years old?

There is a quiet, fields lay empty, vast clumps of crimson poppies bleed and memorialize the fields. There are no animals to be seen, the horror of the foot-and-mouth epidemic is viewed through a glass bus window. I feel compelled to ask questions to people to put on a fake American accent so they won't think I'm stupid. I try to make sense of the quietness. Confusion and memory ignite the body, history of the American civil war of the buried dead in Vicksburg, Mississippi, of a large mass grave in the English countryside. There are numerous scars in this landscape I have never witnessed before.

Down the country lane where my family live we drive through disinfected straw in the car, at the front door to the house is a disinfected mat to wipe your feet on to stop the spread of the disease, welcome home Mark.

I wake up at 3:30 am and spend the morning trying to distinguish between trivial and important details and then notice a wart on my left hand ring finger.

An email from Zagreb asks about theological discipline I am not sure that art is, but I think that collaboration is a theological discipline. In the sense that God for me is a community of Humans working together. I think that the viewing of these performance works can be a theological discipline in the sense that in the theater audiences are collaboratively engaged in a meditation of sorts to become a part of the work with their understanding. We are on the edge of failure and misunderstanding and mis-communication and these are the places where God is thought to enter. I think that spiritual events occur when knowledge is gained; where people are allowed to sit quietly and listen until a thought occurs. In *Earthquake* the textual references to theological biblical literature come from a translation of verses from the book of Acts by Michel Serres, referring to the Postecostal event of experiencing tongues of fire while meditating as a group. We have found this text to be important enough to include because it refers to a reversal of the disaster of mis-communication between nations. Again, here I believe that approaching God or God-like states begins with a community of Humans. A true community of Humans assumes communication with words, language and actions that accept, understand and even encourage differences. There is also another theological connection which is the commitment and dedication to the use of the human body in our performances because it is through the human body that I think we make our main connection to whatever God is.

(On June 28th, Marin Blazevic, editor of Frakcija, gave us questions for our journal project. Did you ever think of investigating more direct, physical and verbal contact, communication, interaction with the audience? Have you already worked on that "border" before?

When people leave your performance loudly and slam the door, what kind of "resistance" do you feel? What would happen if some of you would become so irritated that s/he interrupts the performance and shouts: "could you please vanish without so much noise?", or even "could you do it a little bit louder", or, "sorry we did not WALTZ for you"?)

8

In the performance I have a line, I say: There are real children in the world. In the moment of performance the small child got out of her seat and put her hands in the water that my costume was waiting in. I smiled at her, I wanted to engage with her to bring her into the performance, I thought if she were engaged with the performance she would leave my costume alone. I blew the car horn, she put her hands over her ears, she got back into her seat to watch the rest of the show.

Friday, June 29th

49: Lin - 12 sentences

50: Matthew - 12 sentences

51: CJ - 5 sentences

In 1972, I majored for one semester in dance at The University of Oregon and failed. I could not point my toes properly and I could not copy and perform the complicated dance patterns in Belinda Cartwright's Intermediate Modern Jazz class.

In 1984, I saw Pina Bausch's company perform in the Olympic Arts Festival in Los Angeles. I was mesmerized by the personal, quirky styles of each performer; the varied physical types; the different ages; the many mother tongues.

In 1999, I gave the four members of Goat Island dance segments on video taken from Pina Bausch's company. I asked them to copy the movements and bring them to rehearsal.

In 2000, I watched rehearsals for our performance *It's an Earthquake in My Heart*. I was mesmerized by the failure of Bryan, Karen, Mark, and Matthew to achieve the filmed version of Bausch's choreography. Each one seemed to be reaching for a gesture outside of themselves while performing the gesture with themselves - a process of self-quoting and citation from another source, simultaneously. I liked the idea that we would never get these movements right; that we were staging a failure. With the inability to succeed, we were given a stuttering. We were given fragility. We were given unstable possibilities.

8

To resist the violence of dullness, precision; to resist the violence of war, slowness.

Immobility in space becomes immobility in time, motorization becomes forgetting, memory a traffic jam.

Although close, we see it as through a telescope.

There is no joy in leading people to a place where they already are.

Arrange the whole in parts, arrange the parts in sections, arrange the sections in moments, structure the moments, carefully allow appropriate disruptions.

Perfect a frame to contain every accident.

We have two modes of repetition: internal (alignment of intention) and external (alignment of appearance).

The volition of every action leaves an imprint on the mental continuum, where it remains a potentiality until meeting with condition favorable to its maturation, whereupon it awakens and produces an effect compensatory to the original action.

Impose a structure (mathematics) onto a substance which resists it (behavior).

Reveal the dimension of the familiar, a still hand - a benediction.

As when with distance constellations emerge from infinite single points, we leave the year half over, the month of June behind.

Every fraction, a difference.

8

We are in transition, eyelids heavy in the evening.

As night falls, the house turns to darkness.

A walk after dinner with Karen.

Tiredness is in our bones.

Thoughts and conversation come sporadically, we are mostly silent.

{On June 30th, Sergej and Nikolina Pristas, members of the performance group Bad Company, gave us questions for our journal project:

Wky, of all choreographers, Pina Bausch? How did you approach the choreographic material taken from, as I understood, Pina Bausch's several choreographies? You couldn't have included everything in your performance, to what was the criterion for you, for your choice? When you choose, how do you treat the material from that point on? It is clear that one of the starting points for your work is always autobiographical and individual, but does it ever happen the other way round, in the sense that the material of the performance starts invading your autobiography and as such maybe enter your next performance? There is an impression of great importance of "chance" during the process of work even though it doesn't show at all in the performance itself, quite on the contrary...}

Saturday, June 30th

52: CJ - 12 sentences

53: Karen - 12 sentences

54: Lin - 6 sentences

Katrina Horne - *Tender*

Installation at The Spareroom, Chicago

Can I eat quietly?

Can I eat peacefully?

What is happening to the food inside me?

an installation to be viewed one at a time

To be given space for oneself, public space given to one person for a time. It feels like a gentle coercion or provocation. A one to one relationship with the installation, the two spaces of the installation. No one else to relate to, to make a connection with, to locate myself against, to share the experience of the installation with, even by eye contact.

The illumination of the central nervous system, a transparency, a lightness, a fragility is echoed across x-rays, a hazy video projection, rubber balloons, exposed floor structure.

How is it possible to fill space with presence? Candle light suggests a vigil, a memorial.

Do x-rays reveal health or illness?

How ill will I be when I'm 50? 60?

Weaknesses will cultivate bacteria, disease.

§

A viewer wonders about the role of the audience in a Goat Island performance and about moments when the performers seem to look at the audience.

In *The Sea & Poison* I made a specific point of looking at the audience, the moment was about coming eye to eye with witnesses, I had to make eye contact. Other times it is essential not to puncture the membrane that surrounds the performance and maintains its climate.

In *It's an Earthquake in my Heart*, with the audience all the way around the performance: 1) The viewer runs the risk of being the object of the look, 2) Being looked at, the audience becomes just as aware of their own reactions as they are of the performance itself.

We are just people in the same room. A small child does not understand the performance in the same way an adult does, and since experiences imprint children so deeply I felt it important to acknowledge her with a small smile. We all see the child - she, along with the rest of the audience, is part of the performance and perhaps we all feel better if the child is not sacrificed to an intolerant performance. The moment in progress is the most important moment. The people who are there are creating that moment and in ways we are never sure of so are people who are not there.

The phone ring in the audience, one woman's phone rang and she turned it off. Because we are all so close everyone must embrace this event, it cannot be ignored. The next few moments were filled with the movement of many other hands reaching into pockets and bags for phones to turn them off.

The evening is warm.

In Chicago, in my neighborhood, people sit on their doonesteps.

Someone is bouncing a basketball over and over.

A constant rhythm like the rhythm I carry from Zagreb when we were waiting in a school gym to perform a late show and a multitude of men bounced basketballs outside, in a cement yard, over and over again.

This is only a recollection.

Like a bird it leaves no trace of its wings in flight.

§§§

SOURCE NOTES:

2: sentence 1 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Marjorie Feldman*, R. H. Friedman, ed., page 13, Exact Change, Cambridge, 2000.

9 - "the past is now part of my future, the present is well out of hand" - Joy Division, "Heaven and Hell", from the album *Closer*

13: sentence 8 - *The Demons*, Hermito von Doderen, R. & C. Winston tr., page 160, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1993.

13: sentence 10 - *Haveno - A guide to recent architecture*, Ingerid Helming Almann, page 106, Ellipsis, London, 1996.

23 - *The Language of Inquiry*, Lyn Hejinian, page 235, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2000.

32: sentence 2 - *The Language of Inquiry*, page 377.

32: sentence 10 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Marjorie Feldman*, page 22

35: sentence 8 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Marjorie Feldman*, page 21.

35: sentence 12 - *Give My Regards to Eighth Street* - *Collected Writings of Marjorie Feldman*, page 32.

40: sentence 4 - *The Demons*, pages 18.

40: sentence 11 - *The Demons*, pages 547, 583.

40: sentence 12 - *The Cold of Poetry*, Lyn Hejinian, page 129, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1994.

45: sentence 1 - *The Cold of Poetry*, page 127.

45: sentence 3 - *The Cold of Poetry*, page 128.

50: sentence 8 - *The Noble Eightfold Path - Way to the End of Suffering*, Bhikkhu Bodhi, page 20, Buddhist Publication Society, Seattle, 1994.

Sketch For a Portrait Of the Actress: A PRAYER FOR A PETRIFIED FACE

(Text accompanying a photograph of Milka Podrug-Kokotović published in *Slobodna Dalmacija* on October 19, 1991, after the city of Dubrovnik was bombed and in *Prolog*, 23/24/25, VII (XXIV), 1992)

When I saw that front-page photo, I was overwhelmed with a terrible, Matisse-like solemnity of feeling: **And I saw her in a dream...** It was a face from a dream I hoped never to dream. Death has just started to cavort around the ramparts of her City, but was already stamped inextricably on her face. The face - that precise seismograph of the soul of those who sense the world around them, not being wily with it, nor using it to deceive themselves or others - was turned to stone. Confronting horrendous reality, the soft cotton of the soul hardened into stone. But again, there was no panic or fear on that face. There wasn't even sadness. In fact, there wasn't even a single reaction that could be designated as human. Still, there was something profoundly human about that petrified face. Many artists have tried to express the pain of Nioba. I, at least, have yet to see an authentic expression of that pain. Those I have seen have been either too stiff, or too theatrical, or manneristically distorted. In that Mile Kovač photograph, perhaps for the first time, I saw Nioba in the tragic image of the horror that could now - and never again - sublimate Greek tragedy.

The eyes looked out, but they saw nothing. The gaze was dead, drawn closed like shutters; but not the ones which conceal the warmth of the human habitat - rather those which emit the blank currents of a dead, devastated home. The lines on the face were not human. They did not bear witness to the years, or transience, or experience, or suffering, perhaps not even to pain. They had that tactile nature achieved by Michelangelo when he sculpted them in marble. The lips were not constricted in pain, or sagging in fear, or drawn back in anger: they only indicated that they existed, that, despite everything, there was a flicker here of the last warmth of life, insufficiently powerful to summon up and eject the word which should, perhaps, have been articulated.

But no word was forthcoming; it would have been superfluous. The stony face said it all. It spoke not only of foreboding for a nest soon to be devastated, for the wondrous whiteness of the City which had darkened overnight from distress and anguish, and was soon to be blackened by fire. It also spoke of the fact that for a long time to come - perhaps even forever - the intimacy of the City had been destroyed. And at no time soon would one be able to live a relaxed and full life there the way one had lived with all the traumas and joys, with all the sorrows and good cheer, with all the vacuities and exaltations, with the dejection of the provincial and the brilliance of the great wide world. Worst of all, it wouldn't even be possible to act there any longer. For her, that City - the only authentic dedication and privilege of living in it - was itself a stage; not merely that small theatre below the bell-tower, but an entire city with its history written in stone, its culture, which in a wonderful shift from the stage and acting, had magically transformed the living words into unadulterated life, more real than the falsified life which bubbled around it.

INTIMATE MEMORIES

To me, Milka had always been the most beautiful, most gracious and finest lady of Dubrovnik. By chance, she was the first person I met when I went to the Dubrovnik Summer Festival for the first time in 1971. We were driving down Ploče towards the City Gates. The colleague I was travelling with said: There's **Milka**... He stopped the car, chatted with her, introduced me, and she wished me welcome. The same day, in the evening, I saw her in front of the City Cafe, casually dressed in a man's lumberjack shirt with the sleeves rolled up, flatterring between the tables, glowing not with laughter but with serenity, saying hello to everyone but lithely withdrawing into herself. She was a real queen of her City, accessible to all but exalted and untouchable in her graciousness.

That same evening I watched her playing Laura in *Uncle Meroje*. A completely new face! Three encounters in one day, three moods, three different persons inextricably bound into one. I was yet to meet a new face. My short stay in the City came to an end at that well-known dress rehearsal for Brecht's *Edward II*, Edward dying with the last streaks of night, and dawn lighting up the arrival of the new, young sovereign. Although it was a brilliant show, there were moments when I could not master my exhaustion. When I went to congratulate her at the end of the play, she graciously received a creature who was dead on his feet, and then, looking to the side as if it had nothing to do with me, she said agreeably: **But there was someone asleep there in the corner.** I was shamed. Faint-hearted, I said nothing about three days practically without sleep, my intoxication with the City, the churning of life, the excitement, the wine... That impersonal accusation delivered aside simply did not allow for any excuses.

ALL MILKA'S WOMEN...

Watching Milka from year to year in the various performances of the plays brought along by her theatre's repertoire, not usually of her own choice, with a recurring sigh that there were simply too many of them, I could only exclaim with admiration: How **many women in one!** And how much of one woman in all of them. She lined them all up in a marvellous order of familiar unfamiliarity. Most of them could be classified as unique stage experiences. In that way the same, yet still always different. The dramatic characters dictated her performance; but she accepted them not as a challenge to fulfilment but to diversity. And for that very reason one cannot typecast her; she is equally superb as a tragedienne and irresistible as a comedienne. One can only say that she is equally convincing as any type of woman: a coarse villager or a great lady, a consummate intellectual or an urban chatterbox.

Milka's typology of women contains a wide circle of variety, with an endless series of subvariants. I place her Jele¹ at the head of the line, since she touched most deeply at the roots of Jele's being. I know of no other actress who has revealed so palpably the essence of the Dalmatian woman: sturdy and hardy like an olive-tree which can be destroyed only by lightning, with the shaded gaze of shuttered windows on an old house which strictly keeps from the light of life its miseries and misfortunes, hiding them - but not the fact of their existence. Jele's walk remained in my memory. She had a gently waddling gait, as if the resoluteeness of her footsteps dragged the body along; but, again, as if the terrible shudder of a creature enduring profound drama forced her to walk with care, as if on eggs. Her body was slightly askew like that of a woman who was accustomed to carrying a bundle of wood on her hip, and had just laid down her load a moment before.

Beneath the half-closed, bedaubed eyes of Milka's Laura² I gained an insight into the worm-eaten state of the same disease which ate away at Marguerite Gauthier; an illness stemming from the despair of

courtesan existence which experiences everything that life can offer - but has nothing. The genteelfolk pose showed that she was accustomed to the company of the nobles and cardinals of Renaissance Rome's courts, but also revealed the inner decay of a creature who bore a presentiment of the disintegration of life with the fear of growing old and the poverty it would inevitably bring. In that most realistic *Uncle Maroje*, she demonstrated the very essence of her precisely measured social gamut.

The way in which Milka's Queen Anne³ looked out at the world reflected in its emptiness her weighing of the emptiness of the world, and I felt for the first and, perhaps, last time, the emotional vacancy of a woman in power, a woman who has become a political animal. Her laughter at the vapidity of the world, one of the most enigmatic of Brecht's remarkable stage instructions, was at the same time a perfect example of Brechtian distance from his character and her submergence in it. That laughter showed the horror of a woman who had ceased to be one, the chill she felt at a world that had lost any human dimension, a real echo from an dried-up well still reflecting a human creature in all its desolation.

She achieved something of that abyssal emptiness a year later in two dramatically linked but completely converse roles - Ljivja Ancila and Klara Anita.⁴ Her unbridled Roman patrician, Ljivja, was marked by a lasciviously vital gaze and wild acting full of temperament. But only a scene later, that look darted around, constantly on guard. In the fifth scene particularly, Klara Anita was most memorable. Križeta did not give her many lines and Milka spoke from herself. The worried aimlessness of her gaze connected with the hopelessness of the open sea from the backdrop of a relaxed Mediterranean terrace. In the fascinating connecting arch between those two characters as she interpreted them, she revealed the history of a civilisation from its state of burgeoning hope to its forlorn disintegration.

On a number of occasions I devotedly amended the ritual of her Heloise prayer.⁵ This usually took place at the Church of the Rosary at the very end of Priječko Lane in Dubrovnik, but also in the monumentally miniature Church of the Holy Cross in Nin. A whole cascade of expressions, unreasoned in their contradictions, flowed across her face as it glowed in her prayer, her attention fixed somewhere in the distance on an imaginary cross upon which Jesus replaced the personage of her loved one. The trembling of the wounded woman, the joy of love, the delight of touch, the blind submission to dogma, the flesh creeping at the disenchantment coupled with unwavering faith, all whirled in the mute speech of her facial expression, uncovering the ascetic attire of this creature's true drama. She prayed, looking into Eternity, strewing her gentle whisper over me, and over all of us, with words falling like pearls upon silk.

Love has many faces. Many more than there are men and women. Each coming together of a man and a woman gives them a new face. Milka gave many different faces to her women in love. In the search for disquiet, misery and the abysses of passion, I uncovered together with her the hell of unfulfilled pleasure in the play about Edith Piaf.⁶ Reducing her size to that of the 'Parisian sparrow', she traded the warmth of her soul for the frost of an indifferent world as a replacement for its warmth. Perhaps the mask was too stereotyped, too mimetic for what she wanted to express; but memory retains the pose and the step in her acting interpretation that did not imitate but rather characterised a human destiny.

Of that other unsatisfied love: of Charlotte Von Stein.⁷ Together we experienced in her sole performance before a Zagreb audience the feeling that her love, or what she thought to be love, perhaps her one and only link with life, was slipping away like the ground beneath her feet. But Charlotte Von Stein is not a great amorous heroine. There is something in her of Biedermeier narrowness, a pettiness, something that is only indicated in Milka Podrug-Kokotović's acting gamut: observing the narrowness of the soul as a limitation of the world. The comic horizon becomes more evident. And she accepts it with all its bursts of light. Still, her Charlotte attains a level of tragedy - not from the effect of action, but of time: whilst she is reading Goethe's last letter, her face transforms from the full bloom of mature beauty into the shrivels and lines of an old woman.

Under the burden of those major tragic roles that she played with amazing energy and sense for resolute manning, experience was gradually weaving that fine comic yarn. There was strength and expulsiveness in the precise profiling of the characters in her comic roles. One has only to recall her Stojna⁸ as she chased the satyr, Vuk. Experience merged the strength of tragedy and finesse of comedy in the entire gallery of her perfectly crafted tragicomic characters.

Only that coupling could create in the vague stare of Kate Kapularica⁹ the glimmer of yearning for a better, more human life, that was extinguished before it could take hold, deluding its own impoverishment, suppressing in grotesque gentility the plea of a deeply aggrieved creature for authentic, unattained human dignity. That haggard face, pale from effort and alcohol, remembers in a burst of drunken dull-wittedness its ostensibly harmonious youth. To deliver a curse which does not, as such, invoke a comic effect; to avoid the knee-jerk reaction of superficial laughter; to make the curse an expression of a *cul-de-sac* in life from which there is no exit... is also a feature of the supreme level of Milka's acting.

And conversely: in the tiny lines which have etched slyness in the expression of Madame de Montreuil,¹⁰ to identify the limitations of a woman who organises the world with the routine of a housewife, constantly in a rush and taking care that no-one meddles in her small domain, was what made that character so graphic, against the backdrop of the solemn, metaphysical silence which shackled the play. It forced one to think about human imperfection and the misery of Humankind in the face of endless time and worlds, in all their ultimate, unfathomable reasons.

Milka's Thelma¹¹ seems to follow that line almost to caricature, but with all the fullness of life's anxieties, in an ironically underscored typically American setting, but with universal recognisability of the characters and fates. That woman, a home dictator who tailors the destinies of her deceased husband and her daughter on the brink of death, since it is her only free choice in life, conceals her selfishness beneath a threatening call for mercy. The unyielding nature of a human being incapable of communicating with the world provides an insight into the cancerous cell of the universal plague of selfishness and indifference. Milka's performance was a faultless penetration into the psychology of a creature of completely different mentality and way of life.

Milka's Erminija¹² was grotesque in a very different way. Nature had given her neither beauty, nor speech, nor intelligence. That stuttering, unlovely, gross creature belongs in that group of urban clowns in Dalmatian cities, known by the term *redicali*. Milka Podrug-Kokotović intuitively submerged in the role, plunging headlong into its linguistic rapids. Underneath the monstrosity she found not the deformity of the *redicali* but of the world which surrounded her and made her comical.

Milka ended all those diverse changes in the mental countenance of women from the contemporary world with a perfect psychological performance of the rift which, in the character of Marija,¹³ takes her back to where she originated - a woman from the rocky landscape of Dalmatia. Her Marija is not in search of herself. Like the rat in modern civilisation, she has long since lost herself. Milka reveals to us two sides of Marija: the impersonal one, buried in the mechanism of contemporary civilisation, and the 'I' lost in futile contortions in a world which, through a chance encounter, makes it possible for her to see through its mendacity. Crushing that last illusion - hope for a return to some sort of life that would bring back the one whom she has lost - she brings her abortive existence to an end.

After the series of characters brought to life in this way, it would be a mistake to think that Milka Podrug-Kokotović has fled into melodrama over the last ten years. It is not so much that she seeks out drama... rather she seeks vital female characters to test her capabilities. Her blind Mare¹⁴ is just one such endeavour - also due to the fact that, following a youthful attempt at playing the part, she was playing it again at a more appropriate age. And it bore her along its all its silence, full of calm presentiment of the downfall of both herself and her corrupt kinfolk, quietly coming to terms with destiny. Milka showed us the refined and

gracious occupation of the old lady with the habits rooted in her small world, her uneasy trepidation about all intruders, and manifestations of clairvoyance, that very sensing of people's feelings, Nature and the objects which surrounded her! But primarily, she exuded silence. We were to sense this in Milka's her acting on one more occasion: in her *Signora Frola*.¹⁵

The pronounced line of tragedy in Milka's repertoire was underscored during the last decade by two additional and significant creations. It is important to mention that her acting manifested a new characteristic. Her face continued to reflect the state of the soul with seismographic precision. But her movements no longer showed mimetic efforts. They achieved an almost archetypal purity. Milka seemed to be responding to the call of Terpsichora issuing from a maenad. I first felt that in her *Ranyevska*.¹⁶ It was too simple for her to simply act an actress on the stage. For that reason, her Ljubov Andreyevna was comprised of overheated, childishly naive emotions, until she plunged her somewhere towards the end into the horrifying chasm of a drooping marionette. The memories and reminiscences upon which the suffocating, closed quality of this play is consistently built, implode within the characters with the blows of an invisible hatchet. And one remembers *Ranyevska*'s final act as she leads her entire human pack into the mirror and into Death, the sole actual fact of their non-existent life.

Internal crumbling expressed in the external signs of motion was also seen in Milka's *Iocaste*.¹⁷ I remember the opening scene of the play, her first entry onto the stage, limping, wearing only one shoe. She throws the other shoe into the centre of the stage. A young girl appears from the other side, also wearing only one shoe, and she throws the other that lands beside *Iocaste*'s. Then she slides down to sit beside a wall, and bares her breasts. The old *Iocaste* speaks to the young one, in all the blooming beauty of her youth, telling her the story of all the misery and suffering of her clan. In the very first chords of that richly orchestrated role, Milka Podrug-Kokotović demoted the schism of *Iocaste*'s soul, the fire of sin which consumed it and the painful woeclad nature of savage motherhood cast in that fire, which is particularly pronounced in her efforts to make peace between her sons. In so doing, she brilliantly emphasises incest as a sin that repeats itself. The sons do not love *Iocaste* as a mother, but as a woman. In the end, she desperately passes judgement on the long-past sin, killing herself over their corpses. The superbly performed character combines in all its contradictions the harmoniousness of the ancient posture. In purifying the role, she achieves perfection. Where to next?

... AND ONE MAN

A man, perhaps? Milka did not follow in the footsteps of the divine Sarah by choosing Hamlet, as did some of the actresses of the 20th century. Instead, Sadi¹⁸ chose her The compelling, episodic character, unidirectional by type and significance, transformed into the unifying metaphor of the show in her dominating rendition. Her Sadi was a black louse roving through the world of marginal beings, making the entire world marginal. He was sexless, an art queen of that anthill whose armies swarm through the ruins of a civilisation. When Laura prostrates herself before him, offering herself, he uses the heel of his shoe symbolically to trample her gender. His sole function is to arrange in financial progression the eggs of his wealth. Nothing hatches from them. Only one will be fertilised, in all the metaphysics of its reality, a strange small errand-boy face, with a certain Chasid-like crestfallen air coupled with sycophantism, but still so powerful that this seems to be the poetic quintessence of the play among a series of interesting interpretations. Perhaps for the first time in her career, Milka's face was almost fully hidden from view by its mask. An impressive nature absorbed the expressive quality of the mimicry.

THE BEING OF ACTING

Writing once about the phenomenon of Milka Podrug-Kokotović's acting, I paraphrased that: *In the beginning was the word*, saying that in the beginning of her acting was her gaze. The greatness of her acting lies in the fact that the drama of the character she creates does not flow through the words she utters, but is there in her look, in keeping with the words or despite them, achieving through the most intimate speech a creature of wondrous harmony leading one to forget the words, expressing herself in the most universal language, accessible to all and equally clear to everyone. All of us can read off from the speech of facial expression as much about ourselves as about the one who is speaking. In this, the one speaking has the advantage: corresponding with the world by the most intimate expression of the soul, always also slightly apart from it.

No one has ever been able to fathom the chasms and labyrinths of another's soul, and that of a woman particularly. Illuminated with unadulterated and direct emotional charge, reinforced by a rich scale of expressions and grimaces and a powerful transformability of the face, giving it the semblance of a mask, Milka Podrug-Kokotović's most sublime acting idiom always adds to the questionable nature of the mystery in which she conceals both herself and her women, defending herself (and them) from the world. The passion of intuition and controlled reason are the fundamental pair on which all rational acting relies. With Milka Podrug-Kokotović, her face is lit up with intuition, while the body is subject to reason. All her gestures and movements are strictly controlled and balanced, and perhaps that is one of the aspects of that wonder we experience when we watch her on stage.

That body control, in which she always observes herself within and through herself, makes Milka Podrug-Kokotović perhaps the most Brechtian of all Croatian actresses, although she has played in a Brecht play only once. However, a more essential determinant of her acting phenomenon lies in the fact that, unlike the majority of actors who speak through the world of speech by reason and through the body by intuition, her intuitiveness speaks out from the consciousness while she subjects her body to reason. That reversal dissolves the contradiction upon which she stretches the string that tunes *the sighs of saints and the shrieks of fairies*.

A PRAYER

Be the Black Our Lady of your darkened city. Absorb within yourself its sadness, horror, fear, misery and despair. Perform a miracle so that the wretchedness does not harden within you; rather allow it to transform into the energy that will once again light up your face with sunlight. Sunlight which will renew the City, wash it in whiteness, bathe it in hope, restore to it grace, benignancy and reason. You can do it, Milka!

NOTES:

¹Ivo Vojnović, *Equinox*, Marin Držić Theatre, 1971. Directed by Ivica Kustević.

²Marin Držić, *Uncle Mawje*, Festival Drama Ensemble of the Dubrovnik Summer Festival, 1964. Directed by Kosta Spaić.

³Bertolt Brecht, *The Life and Death of Edward II, King of England*, Festival Drama Ensemble of the Dubrovnik Summer Festival, 1971. Directed by Georgij Puro.

⁴Miroslav Krleža, *Arcadian, or the Legend about Sacred Anella, Bird of Paradise*, Festival Drama Ensemble of the Dubrovnik Summer Festival, 1972. Directed by Georgij Puro.

⁵*Melrose to Abford*, Marin Držić Theatre, 1973. Directed by Tomislav Radak.

⁶Jean Cocteau, *The Indifferent Beauty*, Marin Držić Theatre, 1975. Directed by Vlado Habušek.

⁷Petar Hacks, *A Conversation in the Stein House Concerning the Absence of Von Guericke*, ATD Theatre, Zagreb, 1978. Directed by Ivica Kuzlević.

⁸Ivan Gundulić - Ivica Kuzlević, *The Performance of Dubravka in the Year of Our Lord MCMLXXIV*, Marin Držić Theatre, 1973. Directed by Ivica Kuzlević.

⁹Vlado Štulić, *Este Koprivnice*, Marin Držić Theatre, 1974. Directed by Tomislav Radić.

¹⁰Yulia Mishina, *Madame de Sade*, Marin Držić Theatre, 1979. Directed by Vlado Habunek.

¹¹Martha Norman, *Good Night, Mother!*, Marin Držić Theatre, 1986. Directed by Dimitri Jevanović.

¹²Stjepan Novak, *Arman, Gold and Justice*, Marin Držić Theatre 1987. Directed by Marija Carić.

¹³Mari Matić, *A Christmas Tale* (inspired by Peter Tintati *Joseph and Marija*), Marin Držić Theatre, 1989. Directed by Marija Carić.

¹⁴Ivo Vojnović, *Dubrovoški Trilogi (On the Terrace)*, Festival Drama Ensemble of the Dubrovnik Summer Festival, 1979. Directed by Jolka Juvanić.

¹⁵Luigi Pirandello, *Right You Are (If You Think So)*, Marin Držić Theatre, 1978. Directed by Božidar Vulić.

¹⁶A.P. Chekhov, *The Cherry Orchard*, Marin Držić Theatre, 1983. Directed by Ivica Kuzlević.

¹⁷Euripides, *The Phoenician Women*, Marin Držić Theatre at the Dubrovnik Summer Festival, 1987. Directed by Paolo Magelli.

¹⁸Marin Držić, *Uncle Muroje*, Festival Drama Ensemble of the Dubrovnik Summer Festival, 1989. Directed by Paolo Magelli.

Translated from the Croatian by Nina Antoljak